BIANCO E NERO

SOMMARIO

ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE

ATTI DEL CONVEGNO: « IL CINEMA POLITICO ITALIANO FRA CONTESTAZIONE E CONSUMO LE RIVISTE CINEMATOGRAFICHE A CONFRONTO » (Bologna 8-10 dicembre 1972)

Ha collaborato al fascicolo *Maria Grazia Bruzzone*

Anno XXXIV - fascicolo 7/8 luglio-agosto 1973
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

MENSILE

7/8

LUGLIO-AGOSTO 1973

ANNO XXXIV

BN 1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE

a cura di
Faliero Rosati

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

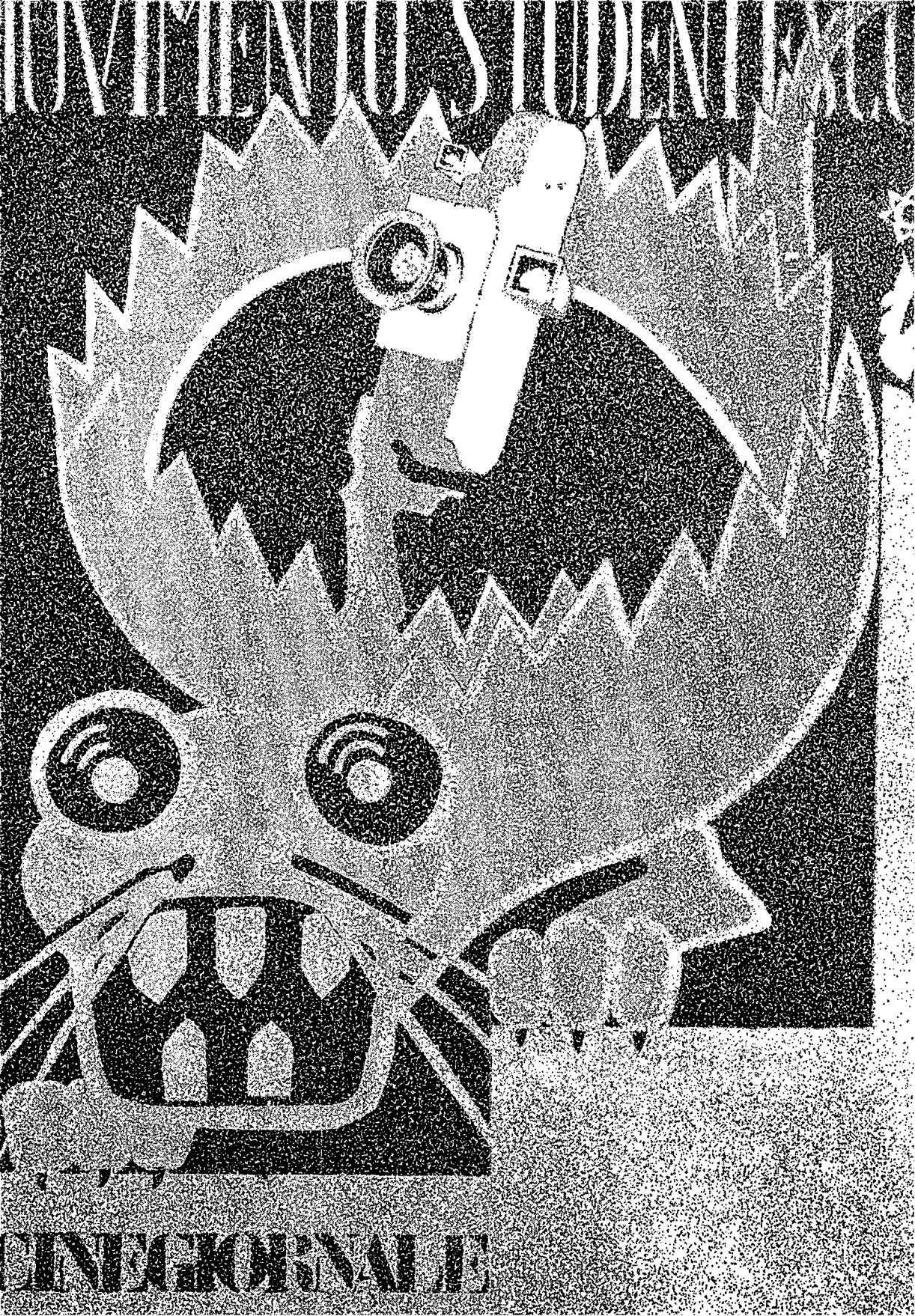
Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

CINEGIORNALE

« L'apparente arbitrarietà del contenuto, nel suo rapporto con lo status quo della natura, è assai meno arbitraria di quel che sembra. L'ordine finale è inevitabilmente determinato, più o meno coscientemente, dalle premesse sociali dell'autore della composizione filmica. La sua tendenza di classe è alla base di quello che sembra un arbitrario rapporto cinematografico con l'oggetto posto, o trovato, dinanzi alla macchina da presa ».

Sergej M. Ejzenštejn

PERCHE' IL «CINEMA MILITANTE»

La fine degli anni 60, insieme all'esplodere delle lotte studentesche e operaie, vede sorgere una serie di iniziative nel campo del cinema e dell'informazione in generale, le cui caratteristiche principali sono l'essere gestite da gruppi costituitisi spontaneamente, il loro porsi al di fuori delle strutture economiche e culturali tradizionali e l'orientarsi sulla base di nuovi e più diretti rapporti verso le masse lavoratrici [1].
Da allora sono passati circa cinque anni e soprattutto per quanto riguarda le esperienze cinematografiche, la situazione è oggi molto diversa. Alcune di quelle iniziative, dopo varie vicende si sono esaurite e molti gruppi, con il riflusso di un movimento che aveva permesso la loro costituzione, fornendo sia le premesse ideologiche che il materiale umano, sono definitivamente scomparsi. Altri, per uscire dalle ambiguità del terreno politico-culturale in cui si muovevano hanno finito per privilegiare un lavoro più propriamente politico. Altri ancora continuano una certa attività cinematografica o meglio audiovisiva e si muovono fra grosse difficoltà di carattere tecnico ed economico oltreché fra ancora irrisolte contraddizioni politiche.
Volendo fare un bilancio dell'attività svolta in questi anni, considerando i risultati raggiunti e i prodotti realizzati non potremmo che esprimere un giudizio negativo, ma tuttavia non vogliamo stabilire la loro validità secondo i modelli o gli statuti ordinari del cinema o dell'informazione. Possiamo semplicemente dire che l'attività di questi gruppi sembra essere stata costituita in misura molto maggiore da prese di posizione teoriche che da prodotti concreti. Era prevalentemente un lavoro di organizzazione e diffusione che presupponeva degli interventi a partire « dai » film piuttosto che « attraverso » i film, mentre il problema di una produzione autonoma è stato per molti gruppi secondario. Ma in ogni caso, anche quando l'istanza produttiva aveva determinato la stessa costituzione del gruppo, l'attenzione veniva rivolta non tanto sul prodotto in sé quanto sui modi con cui gestirlo.
Ad osservar bene, tutta la storia di queste esperienze mostra come

[1] È in base a queste discriminanti che abbiamo circoscritto gruppi ed esperienze e li abbiamo raccolti sotto la definizione di « cinema militante ». Diamo quindi un quadro parziale di quella che è stata la più generale produzione di film a carattere di agitazione, propaganda e analisi politica degli ultimi anni. Affinché questo campo fosse perfettamente esplorato sarebbe necessario un ulteriore esame delle esperienze fatte dai partiti, dai sindacati e da tutte le organizzazioni culturali e cinematografiche ufficiali.

i vari gruppi si siano posti il problema di fare i conti non tanto con la tradizione cinematografica (o meglio filmica), quanto con il tradiziona-mette quindi una sua sistemazione specifica, ma rimanda immediata-le modo di produzione e gestione della cultura e dell'informazione da parte delle classi dominanti. Il cosiddetto « cinema militante » non per-mente a tutto un periodo storico caratterizzato da un violento scontro di classe ed è soltanto all'interno di quella situazione sociale, intesa in tutta la sua complessità, che è possibile trovare le matrici stesse della sua nascita e i termini politici attraverso cui valutarlo.

Tuttavia nel corso delle esperienze di lavoro nel campo specifico dell'informazione sono emersi problemi e contraddizioni che si collegano direttamente a quella che è ed è stata la politica culturale italiana come espressione di direttrici politiche più generali.

Al di là delle pure esigenze di controinformazione e di propaganda politica, venivano toccati e messi in discussione i tradizionali metodi di produzione e di gestione del mezzo cinematografico, la distribuzione dei film, la stessa funzionalità politica del cinema alla lotta di classe, riproponendo così in termini più urgenti e diretti, anche se spesso in modo volutamente settario e fazioso, i termini del rapporto cinema/politica.

Poiché questo problema è ancora aperto, aperte sono le sue contraddizioni e si avverte sempre più la mancanza di una linea che nasca da un'analisi corretta e approfondita del ruolo dei mezzi di comunicazione nella società attuale, riteniamo che possa avere un suo peso, anche se minimo, il riportare alla luce una serie di esperienze che rischiano di venire occultate o deformate, esperienze che pur iscrivendosi nel campo del cinema, se considerati in un'ottica più ampia ne vanno ben al di là.

In questo senso si colloca anche la pubblicazione, nella seconda parte del fascicolo, degli atti del recente convegno di Bologna dal titolo **Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto.**

La lunga serie di biografie, materiali e documenti presenti nelle pagine seguenti vogliono quindi essere una semplice ma indispensabile premessa ad una loro successiva elaborazione anche da parte degli stessi protagonisti. Non sempre è stato facile trovare precise e complete testimonianze, ma crediamo di poter dare un panorama sufficientemente vasto, anche se con grosse ma inevitabili sproporzioni documentative da gruppo a gruppo.

CINEGIORNALI LIBERI

Nascono come progetto già alla fine del 1967. L'idea, annunciata e illustrata da Cesare Zavattini nel municipio di Reggio Emilia, trova subito una larga adesione. Più che di una vera e propria linea d'azione si tratta di una proposta: stimolare tutti coloro che in Italia posseggono una cinepresa a filmare, documentare, analizzare i fatti intorno a loro e quindi organizzare tutti questi materiali in modo da permettere una distribuzione capillare ed estesa al massimo.
Promuovere un cinema nuovo, « di tanti per tanti », mille cinegiornali liberi a cui tutta la popolazione collabori. "Cinegiornali", perché fatti subito, perché legati alla realtà attuale del paese, testimonianze del presente; "liberi" perché non sono un genere ma possono essere qualsiasi cosa e un miscuglio di tutto, senza preclusioni: « Il cinegiornale libero si compone di proposte, proteste, denunce, interrogazioni, accuse, difese, il Vietnam, Dio, i trapianti di cuore, l'arte, gli allucinogeni, la viltà, le classi, la luna, la pace, la guerra. Gridi scanditi o discorsi? Messaggi di un minuto o di cinque o di dieci? A colori o in bianco e nero? » (Dal bollettino n. 1, Giugno 1968). La prospettiva ideale è quella di una marea crescente che dilaghi in Italia sconvolgendo i canali tradizionali del cinema e dell'informazione.
L'esigenza di fondo è un « ritorno alle origini », al « cinema come macchina da presa », mezzo che può obbligare a prese di contatto, modi di vita, scelte, metodi di analisi nuovi, riducendo al minimo ogni mediazione; ritorno anche, per questa via, a quelle direzioni che la resistenza, per quanto riguarda l'Italia, aveva inequivocabilmente indicato e che la cultura e il cinema sono stati incapaci di seguire. E' un atto di fiducia nel cinema e nelle sue possibilità comunicative catalizzatrici di un processo di rinnovamento più generale della cultura e dell'informazione, a partire da un nuovo rapporto, più diretto, tra strumento e base sociale.
L'idea viene accolta immediatamente, da una parte a Reggio e in generale in Emilia fra intellettuali di varia matrice, dall'altra a Roma fra i cineasti tradizionalmente più impegnati. All'inizio del 1968 è costituito un Centro Nazionale promotore, inizialmente a Reggio, ma ben presto trasferito a Roma.
Man mano che l'iniziativa si allarga anche la proposta iniziale si precisa e si modifica: sulla base di quello che era il nucleo originario, si vanno accumulando, diramando, sovrapponendo idee nuove, spunti di vario tipo, giustificazioni teoriche spesso anche in contraddizione fra loro. Ne troviamo le testimonianze nei Bollettini a cura del Centro, pubblicati periodicamente nell'arco dei tre anni di attività del movimento. C'è chi mette in evidenza l'importanza, contro un cinema illusoriamente individualistico, di un metodo di lavoro in cui l'impegno collettivo è l'elemento nuovo e lo stesso fine, mentre il cinema non è che uno strumento. Chi teorizza un « cinema interrompibile », in quanto « ci si vale della macchina da presa per certi apprendimenti che possono appena raggiunti trasferirci istantaneamente in un tipo di azione che non sempre ha bisogno di essere conclusa e sublimata sullo schermo ».
Da una parte si sottolinea come il cercare nuovi spazi per una maggiore

libertà di espressione e nuovi modi per usare liberamente lo strumento, significhi di per sé porsi in una prospettiva di rinnovamento. Dall'altra si afferma l'importanza dei C.L. « atto di rivolta contro il monopolio dell'informazione detenuto dall'attuale regime ». Dall'altra ancora si mette in luce la ricerca di « nuovi linguaggi », contrapposti all'ineguatezza di quelli tradizionali, che « nascano dall'azione » insieme ai nuovi modi di lotta.

Ci si rivolge alternativamente ai cittadini, cioè indiscriminatamente a tutti, oppure alle classi lavoratrici protagoniste delle lotte; si scavalcano polemicamente i cineasti considerati un'élite individualista responsabile delle attuali strutture, "lavoratori" della letteratura e della neo-ideologia, ma altrove si ricerca esplicitamente la loro collaborazione al movimento, insieme a quella di « tutte le forze sociali progressive ».

Allo stesso modo si afferma di non parlare di « cinema libero », volendo significare il non condurre una battaglia per una liberazione del cinema ufficiale ma il « pensare solo concretamente ai C.L. come contributo alla formazione di un'opinione pubblica autonoma. E tuttavia da un'altra parte si esprime la fiducia in un « rinnovamento » del cinema, questa volta in senso generale, seppure all'interno di quel rinnovamento dell'intera cultura di cui la cinepresa e i C.L. sarebbero appunto uno degli strumenti. Le varie posizioni sembrano spesso in aperta contraddizione, ma il discorso di fondo, la linea che più o meno consapevolmente viene portata avanti e che solo raramente emerge con nitidezza è indubbiamente più unitaria, anche se non priva di ambiguità.

I punti di partenza sono due: da un lato « il declino della figura dell'intellettuale tradizionale come interprete e "vate" della società »; dall'altro « i condizionamenti sempre più pesanti in cui in Italia è stata sottoposta ultimamente la produzione e la circolazione culturale, in primo luogo cinematografica ».

Al di là del prendere atto di questi cambiamenti il discorso si fa tuttavia incerto: venendo a mancare un'analisi di quei mutamenti strutturali avvenuti nella società, i due fenomeni restano separati fra loro ma soprattutto non risultano chiare le loro cause né quindi quelle delle scelte che si propongono. Così il declino dell'intellettuale è messo in rapporto con il suo bisogno di un approccio « più rigoroso e diretto » con la realtà, il quale sembra scaturire da una più generale necessità di « conoscenze sempre meno mediate » verso cui spingerebbero sia la « crisi dei linguaggi estetico-espressivi soggettivi » che « lo spazio sempre più grande dei mezzi audiovisivi nel tempo libero della popolazione ».

Più tardi si accennerà anche alla separazione tra politica e tempo privato dei cittadini, tra politica e cultura e si parlerà di « inglobamento » ormai dilagante da parte del sistema, degli intellettuali come specialisti o diretti persuasori.

I punti che sembrano comunque accertati oltre alla crisi dell'intellettuale della cultura tradizionalmente intesa e del cinema all'interno di questa sono l'inadeguatezza di un impegno individuale e d'avanguardia e la fine dell'apoliticità della cultura; la necessità di un rinnovamento « che riguarda i modi di organizzazione e di svolgimento dell'intero ciclo culturale » e in particolare « dell'intero ciclo vitale dell'opera cinematografica, dalle condizioni e dai modi di nascita al suo incontro col pubblico, alla sua circolazione nello spazio e nel tempo »; la convinzione infine che la soluzione di questa crisi e questo stesso rinnovamento non possono venire che da un incontro tra intellettuali e classe operaia che viene ritenuta « l'unico interlocutore e destinatario possibile ». La quale peraltro è sempre più — si afferma — quell'"intellettuale collettivo" già indicato da Gramsci, « che elabora e prepara le sue battaglie con

altrettanti atti di cultura » e che tende da parte sua ad esercitare una funzione egemonica su tutti i suoi aspetti, anche quelli particolari, pur senza negarne — si ribadisce — l'autonomia.

Da qui sembra scaturire la necessità, e l'inevitabilità, di quell'incontro fra intellettuali e classe operaia, fra cultura e politica: incontro paritario che si configura « come momento creativo comune di una cultura (...) tendenzialmente unitaria nella ricerca di contenuti e linguaggi e subito unitaria nell'operare immediato »; incontro che non può avvenire che in « forme organizzative » nuove in cui lavorino collettivamente operai e intellettuali di professione, i primi partecipando non solo come testimoni ma come interpreti stessi della realtà, i secondi come loro guide critiche. L'obiettivo è la costruzione di una « cultura comune per contenuti e linguaggi, inizialmente di classe ma tendenzialmente nazionale (...) fino a costruire il consenso della maggioranza intorno all'avanguardia politica di classe ».

Del resto questo sbocco era già del tutto presente nelle posizioni che abbiamo esaminato, nella mancanza di chiarezza per cui da una parte si giustificava la necessità di una rottura col passato e dall'altra ci si collocava in una linea di continuità rispetto alla tradizione ideologico-culturale della sinistra, tradizione che del resto stava per essere da questa stessa rinnovata e superata.

Alla base di tutto ciò sta la contraddizione di fondo del movimento, che deriva dal suo essere nato in primo luogo come reazione soggettiva di fronte ad una situazione oggettiva: l'attuale fase dello sviluppo capitalistico in cui l'ideologia è tutta integrata nelle strutture produttive e l'intellettuale è sempre più un tecnico salariato al servizio dell'industria culturale.

Nel momento in cui l'intellettuale non porta fino in fondo l'analisi della propria nuova condizione, finisce per avvertire in se stesso una sorta di « crisi morale », vedendo ridursi la sua autonomia (la sua libertà d'espressione) e sentendo la sua impotenza ad una azione di trasformazione sociale coerente con le sue convinzioni politiche. Reagisce così cercando nuovi spazi, dei modi autonomi d'intervento che gli permettono in realtà di continuare ad adempiere a quelle funzioni a cui di fatto non vuole rinunciare. Si proietta quindi in modo velleitario verso delle masse che considera idealisticamente « pure e spontanee »; propone un rinnovamento della cultura e del cinema mantenendo intatta la sua altrettanto idealistica fiducia in quello strumento come agente trasformatore della cultura e della stessa società. D'altra parte non può che porsi ambiguamente il problema della gestione delle alternative proposte nel momento in cui cerca di mantenere una sua autonomia collocando la propria azione all'esterno di quelle istituzioni in cui soltanto è possibile combattere una battaglia culturale di quel tipo. Al punto che quella battaglia, fatta propria ormai e portata avanti dagli stessi organismi a cui i C.L. finiscono per rivolgersi non potrà che spostarsi sul piano delle riforme di struttura. La storia del movimento conferma del resto queste affermazioni.

Durante il 1968 vengono realizzati i primi cinegiornali, a Roma, a Bologna, a Parma, a Torino, a Monte Olimpino. I temi sono di diverso tipo: dal « Manifesto del cinema povero » del gruppo di Bologna, ad un filmato su una massima di Mao realizzato individualmente a Torino, alla serie di esperienze cinematografiche fatte dai ragazzi della scuola di Monte Olimpino. I tempi dei filmati vanno da cinque minuti ad un'ora, gli autori sono singoli o gruppi ma comunque in prevalenza intellettuali. A Roma in particolare il C.L. n. 1 è costituito da una serie di cortometraggi realizzati da veri e propri cineasti su argomenti che vanno da un dibattito sulla fine del cinema all'atteggiamento del Papa di fronte

alla guerra del Vietnam alla situazione di stasi italiana in contrapposizione al Maggio francese, alle elezioni del '68.

A fianco del C.L. di Roma, nel Novembre '68 si costituisce un altro gruppo composto da una parte dei partecipanti del C.L. romano con lo scopo di lavorare alla realizzazione di « uno o più cinegiornali che documentino le lotte operaie a Roma e nel Lazio ». L'esperienza principale e unica di questo gruppo che pur muovendosi all'interno del Centro ha una certa autonomia di posizioni è quella dell'Apollon: la fabbrica romana che vede svilupparsi tra il '68 e il '69 una violenta lotta e sulla cui occupazione sarà realizzato il C.L. n. 2 « Apollon, una fabbrica occupata ». Il film è prodotto in collaborazione con il Comitato di occupazione, dopo un periodo di preparazione di quattro mesi in cui nella fabbrica occupata si svolgono incontri, dibattiti, assemblee.

L'esperienza dell'Apollon ha una grande importanza nella storia dei cinegiornali liberi, sia per quanto riguarda lo sviluppo interno del movimento, sia per quanto riguarda i suoi rapporti con l'esterno.

Da quest'ultimo punto di vista si può dire che il film rappresenti un grosso « successo ». Raccoglie immediatamente l'adesione di tutte le forze della sinistra, dal Partito Comunista, ai Sindacati, all'ARCI, che contribuiscono al finanziamento e ne favoriscono la circolazione acquistando direttamente copie e organizzando proiezioni nelle loro sedi.

E' il periodo delle lotte contrattuali e questo è il primo film sull'occupazione di una fabbrica e presenta inoltre delle caratteristiche che lo rendono particolarmente adatto ad un certo tipo di uso politico propagandistico. Ne sono stampate 41 copie e in Italia nel solo 1969 vengono fatte 1200 proiezioni, per un totale di circa 240.000 spettatori, in circoli ARCI, sezioni del Partito Comunista, sedi sindacali, aule universitarie e medie. Altre proiezioni saranno fatte nella Germania Occidentale, in Svizzera, Stati Uniti e alle televisioni finlandese e svedese alle quali il film viene venduto.

In questo rapido processo di diffusione il movimento dei Cinegiornali Liberi vede l'attuazione concreta di quel circuito alternativo che andava proponendo e che fino a quel momento stentava a partire.

In quell'esperienza vede la conferma della propria linea o meglio della tendenza che privilegiava la classe operaia come protagonista del nuovo cinema e della nuova cultura. Un lungo articolo che apparirà sul Bollettino n. 3 (Luglio 1970) e che non è altro che la presentazione che del film è stata fatta al Festival di Pesaro del 1969, precisa il significato che il film ha avuto per il gruppo di lavoro e per i Cinegiornali Liberi in generale.

Un grande rilievo è dato al tipo di rapporto instaurato fra cineasti e operai (« ci siamo deliberatamente messi al servizio del Comitato di occupazione dell'Apollon affinché le specifiche capacità professionali di ognuno di noi divenissero migliore strumento possibile per la più efficace comunicazione audiovisiva dei contenuti e delle esperienze della loro lotta »), al contributo determinante di questi nella scelta dei temi politici e sindacali e del linguaggio, al comune lavoro per « scavare insieme quegli episodi che nella vicenda dell'occupazione fossero funzionali a dar rilievo a quei momenti e valori della lotta di classe che a tutti apparivano più importanti e urgenti da trasmettere al movimento operaio organizzato ». Di fatto l'Apollon non è tanto una registrazione di avvenimenti secondo la prevalente tendenza del cinema militante, quanto una loro ricostruzione in forma narrativa. La tendenza è quella di sottolineare l'esemplarità di quella lotta fino a fare un vero e proprio emblema non solo dell'unità di classe, di una corretta dialettica fra base e avanguardia, della potenziale creatività delle masse, della partecipazione politica in

uno stato democratico, ma anche dei « due termini del nuovo ciclo vitale cinematografico e cioè un nuovo modo e collettivo di produzione e un pubblico operaio, di classe cui il prodotto è organicamente destinato ». E il film finirà effettivamente per passare come l'emblema delle lotte operaie, anche se susciterà reazioni diverse e spesso opposte: appoggiato dalle forze della sinistra ufficiale e da una parte del mondo del cinema, criticato e osteggiato dall'altra parte, dai gruppi extraparlamentari, i collettivi di cinema militante, gli studenti.
Da queste esperienze e dai collegamenti ormai stabiliti verrà al Centro l'idea di promuovere il « Cinegiornale Libero del Proletariato »: « l'espressione cinematografica degli organismi di massa, dai sindacati, alle cooperative, all'ARCI, un loro strumento per informare tempestivamente e obbiettivamente l'opinione pubblica su tutti i problemi che la riguardano ». L'esigenza, emersa durante l'occupazione dell'Apollon, di una controinformazione come rottura del monopolio esercitato dalle classi dominanti è nuova in questi termini per il movimento. Ma se là si intendeva una produzione direttamente gestita dai nuclei di classe che portano avanti le lotte, qui si sottolinea invece la funzione degli organismi di massa come a delegare a questi la gestione dell'iniziativa. Si teorizzano due tipi di compiti del C.L. del Proletariato: uno di « pronto intervento » direttamente collegato alle esigenze delle lotte, l'altro più di prospettiva.
In realtà, i C.L. in quanto tali non realizzeranno più altri materiali in questa direzione. Il movimento si esaurisce infatti nell'arco del 1970. Il Bollettino dell'Ottobre di quell'anno testimonia degli orientamenti e dell'attività dell'ultimo periodo.
A livello produttivo viene prodotta un'altra serie di filmati su temi diversi, sempre tuttavia da parte di "autori" di vario tipo.
Ma il Centro si muove ormai in altre direzioni.
Nell'autunno partecipa nuovamente al Festival di Pesaro, questa volta con un comunicato (pubblicato poi sul Boll. n. 4) in cui si auspica che dal Festival venga « una parola creativa e stimolante verso tutti quei fatti nuovi che tendono a un cinema non istituzionale, non di profitto e di alienazione di massa, ma al contrario democratizzato sul serio attraverso una gestione di base del momento produttivo come di quello della distribuzione e della fruizione ». Si incita a non lasciar cadere, passata la contestazione, il discorso sulla partecipazione popolare, ma anzi a riprenderlo « con la maggior energia richiesta ora dalla istituzione delle regioni ». Le quali « devono realizzare e accelerare questo processo di autonomia anche culturale delle classi popolari che sia insieme la fine di un accentramento e di un "verticalismo" romano ».
Lo stesso discorso è ripreso in un breve articolo scritto in occasione del Convegno « La regione e le nuove strutture del cinema italiano », organizzato dal Festival Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme e dalla Commissione Cinema del Comune di Bologna nel novembre 1970. Il problema della "crisi" del cinema è qui ripreso ma, senza più ambiguità, a livello delle sue strutture e all'interno della vita politica complessiva italiana: « ... una crisi che è prima di tutto politica. Non a caso il cinema si inserisce nel processo di decentramento in atto, con il proposito di esprimere, oggi più coralmente, valori popolari e progressivi che seppe esprimere in un altro momento chiave del paese un quarto di secolo fa ».
E' la linea di fondo dei C.L. che, abbandonata ogni velleità ambiguamente autonomistica può ora trovare il terreno più adatto ad essere portata avanti. Il movimento è assorbito da quelle forze più consistenti e indicate a sostenere delle battaglie che lui stesso aveva chiamato.

STATUTO DEL CENTRO DEI C.L. - LUGLIO 1969

Art. 1) Il Centro dei Cinegiornali Liberi ha sede in Roma ed ha lo scopo di favorire e promuovere la nascita di Cinegiornali Liberi, coordinandone l'attività nel rispetto formale e sostanziale della loro completa autonomia per lo sviluppo del cinema sul piano artistico, culturale e tecnico.

Art. 2) I Cinegiornali Liberi sono dei collettivi di Lavoro che si riuniscono dovunque intorno alla macchina da presa, allo scopo di diffondere l'uso popolare del mezzo cinematografico per farne uno strumento di ricerca e documentazione storico-socio-politica e di costume, di critica, di discussione e di proposta.
I Cinegiornali Liberi vogliono essere uno strumento attivo di partecipazione alle lotte delle classi lavoratrici e dei loro alleati per l'intervento concreto nella formazione di una cultura alternativa antagonistica a quella del privilegio.

Art. 4) Al Centro potranno aderire in persona di chi ne abbia la rappresentanza anche di fatto tutti i Cinegiornali Liberi che nella denominazione stessa riconoscano e facciano propri i principi fondamentali del Centro.

Art. 5) Organi del Centro Cinegiornali Liberi sono: l'Assemblea — il Consiglio — la Presidenza.

Art. 6) Alla Assemblea partecipano i delegati dei singoli Cinegiornali Liberi aderenti al Centro.
L'Assemblea si riunirà ordinariamente una volta all'anno per discutere e deliberare sull'attività del Centro e per eleggere il Consiglio.
L'Assemblea potrà altresì essere convocata in via straordinaria dalla Presidenza di sua iniziativa o su richiesta di almeno 1/5 degli aderenti.
La convocazione è fatta dalla Presidenza a mezzo di lettera raccomandata o di telegramma da spedirsi almeno cinque giorni prima della data fissata.

Art. 7) Il Consiglio è composto da 7 a 21 membri eletti dall'assemblea tra i rappresentanti dei Cinegiornali Liberi, aderenti
Per il primo anno di attività del Centro dalla data della costituzione, il Consiglio è composto dai partecipanti all'atto di costituzione. È in facoltà del primo Consiglio cooptare nel Consiglio stesso altri membri fino al raggiungimento del numero massimo di ventuno tra i futuri nuovi aderenti al Centro.
I membri del Consiglio durano in carica un anno e possono essere rieletti.
Il Consiglio è l'organo permanente di gestione del Centro che agisce secondo le deliberazioni e gli indirizzi dell'assemblea.

Art. 8) Il Consiglio elegge nel suo seno un Comitato di Presidenza composto dal Presidente, dal Segretario Generale, da due Consiglieri e dal Tesoriere.

Art. 9) Il Comitato di Presidenza ha funzioni di attuazione dei deliberati dell'assemblea e del Consiglio.

Art. 10) Il Presidente rappresenta il Centro Cinegiornali Liberi di fronte ai terzi ed in giudizio può nominare avvocati, procuratori ed arbitri.
Il Presidente potrà personalmente od a mezzo di suo delegato con regolare pro-

cura, riscuotere, rilasciandone le relative quietanze tutte le somme che risulteranno dovute al Centro Cinegiornali Liberi a qualsiasi titolo sia da parte di qualsiasi persona fisica o giuridica e potrà aprire conti correnti presso Istituto di Credito e disporre del conto stesso mediante emissione di assegni da lui sottoscritti.

Art. 11) Il Segretario generale è preposto alla organizzazione del Centro e all'Ufficio di segreteria e cura particolarmente l'attuazione della linea e delle indicazioni politiche elaborate dall'assemblea.

Art. 12) Il Tesoriere è preposto alla gestione contabile del Centro.

Art. 13) Le assemblee comunque convocate si riterranno validamente costituite quando siano presenti i delegati del cinquanta per cento dei Cinegiornali Liberi aderenti in prima convocazione; mentre in seconda convocazione con la presenza dei predetti delegati ed in qualsiasi numero; ogni Cinegiornale aderente ha diritto ad un voto; le deliberazioni sono prese a maggioranza dei presenti. Tuttavia per le modifiche statutarie occorrerà in ogni caso anche in seconda convocazione il voto favorevole di almeno un terzo dei Cinegiornali aderenti.

Art. 14) Per quanto non disposto valgono le norme del Codice Civile in materia di libere associazioni e tutte le altre disposizioni di legge vigenti.

F.to Cesare Zavattini
» Sergio Boldini
» Pierluigi Emilio Murgia
» Giulietto Chiesa
F.to Gianni Toti
» Diego Fiumani
» Giuseppe Ferrara
F.to Dr. Paolo Cappello - notaio

CINEGIORNALI LIBERI REALIZZATI IN COLLABORAZIONE CON L'UNITELEFILM

Dal Bollettino dei C.L. n. 3, luglio 1970

Isolotto, quartiere liberato
(titolo provvisorio)
di Francesco Crescimone con la collaborazione di un collettivo formato da: PILUDU, FRASCA', VICINELLI e per l'Isolotto, Graziella Bellucci, Daniele Protti.
La realtà di questo quartiere fiorentino di cattolici non conformisti e combattivi guidati da Don Mazzi è vista qui in tre momenti: un incontro tra la popolazione e Don Mazzi davanti la chiesa; un dialogo tra il regista e i preti della comunità; un'assemblea organica della comunità. Una seconda parte di questo Cinegiornale, sui più recenti sviluppi dello scontro con le gerarchie e la politica tradizionale della chiesa, è in lavorazione.

La sentenza del Vajont: 2000 condanne
di Luigi di Gianni
La tragica vicenda che sconvolse tre paesi del bellunese vista alla luce della sentenza dell'Aquila che ha praticamente assolto gli imputati e che ha sollevato la SADE da qualsiasi responsabilità.

Sicilia: terremoto « anno uno »
di Beppe Scavuzzo
Il terremoto in Sicilia non è ancora finito. Nulla è cambiato. Come allora, nelle zone colpite dal sisma, disoccupazione e miseria: nelle baracche vita intollerabile. La classe dirigente, dopo il solito carosello di promesse, ha archiviato il problema.

Battipaglia
di Luigi Perelli
Un altro delitto del sistema. Una città sconvolta dalla chiusura di alcuni piccoli stabilimenti della sua economia da « terzo mondo », esasperata dalla demagogia e dall'azione repressiva. Due morti. Una pagina della recente storia italiana su cui riflettere.

Se questo resta com'è... (siete perduti)
di Michele Gandin
Da una brevissima poesia di Bertolt Brecht, di 8 versi, equivalenti a un minuto di lettura, è tratta l'idea centrale di questo Cinegiornale Libero, attualizzata e sviluppata visivamente attraverso foto e materiale di repertorio sui problemi cruciali del mondo contemporaneo, che hanno per comune denominatore la violenza: dal Vietnam allo sfruttamento dei contadini, dalla segregazione razziale a quella dei malati mentali, dal consumismo all'industria culturale.

Anatomia di un quartiere malato
di Bruno Grieco (collab. Sergio Fredduzzi)
Con la stessa materia e lo stesso titolo del Fotogiornale N. 1, questo C.L. fornisce una panoramica di un quertiere-pachiderma della Roma sovrappopolata, contrappuntata dalle situazioni umane più drammatiche (i baraccati dell'Acquedotto Felice) l'ALMIT-GAS a quella di Cinecittà.
Poiché questo C.L. è stato prodotto dalle tre sezioni del P.C.I. di Nuova Tuscolana, Quadraro e Cinecittà anche con fini di minimo costo, ci sembra il caso di specificare: costo 30.000 lire più regia e collab. a titolo politico più prestazioni tecniche gratuite (montaggio e sonorizzazione) dell'UFT di Roma.

SOMMARI DEI FILM REALIZZATI
Dal Bollettino dei C.L. n. 2, Marzo 1969.

Sommario del C. L. n. 1 di Roma

1) I silenziosi, di G. Bellecca.

Di fronte alla immensa tragedia degli ebrei torturati e bruciati nei campi di concentramento nazisti, il silenzio del Papa. Pio XII tace e prega.
Oggi la tragedia del Vietnam, martoriato dalla possente macchina bellica del più ricco paese del mondo. Dinanzi ai crimini dell'America imperialista, il nuovo Papa, Paolo VI, balbetta vaghe parole di pace, chiamando genericamente tutti alla pietà, all'amore.

2) Un uomo e una donna, di G. Ferrara e M. Zavattini.
L'amplesso erotico di un uomo e di una donna si trasforma, sotto la spinta occulta di simboli pubblicitari, nell'amplesso alienato e grottesco dell'uomo con la sua macchina « utilitaria ».

3) Roma brucia, di G. Ferrara.
Parallelo tra la situazione incandescente del maggio francese — con le barricate, le rivolte e i giganteschi scioperi di prima del compromesso elettorale —, e la situazione stagnante dell'Italia paralizzata dall'opportunismo e dalla stanchezza di certe forze politiche.
A Parigi la borsa brucia. A Roma quando?

4) I garanti e la speranza, di E. Tattoli.
Dal momento che una donna chiede il suo posto nella storia e vuole « la parola », l'Uomo le dimostra che la storia, essendo stata fatta dagli uomini, non le permette

di prendervi parte: essa è una entità sottoposta, ineguale. Immagini di personaggi storici esemplari attraversano allora il pensiero della donna ed essa ironicamente le dissolve dando loro sembianze femminili, per riconoscervi l'ineluttabilità di un passato irrevocabile. Ma non per questo rinuncia alla sicurezza che attraverso la lotta guidata dal marxismo-leninismo, come i proletari, come gli sfruttati, contro ogni forma di razzismo e oppressione, sarà libera e uguale.

5) Il « cupolone » di S. Pietro, di Domenico d'Alessandria.
Il capolavoro michelangiolesco preso come simbolo della staticità e della indifferenza della Chiesa di Roma.
Il rombo cupo della moderna violenza bellica, i massacri, l'oppressione imperialistica dei popoli deboli e dei paesi sottosviluppati, trovano in questa indifferenza di pietra una complicità deplorevole.

6) Il giorno dopo, di G. Ferrara.
Giganteschi tabelloni di propaganda elettorale annunciano che « il socialismo si avanza ». La socialdemocrazia strizza l'occhio all'elettore. Ma il giorno dopo... Ora i tabelloni, proprio nella loro pretenziosa grandiosità, si prestano a dare l'immagine grottesca di una sconfitta: gli operai li smantellano pezzo a pezzo, con calma e disinvoltura.

7) Dobbiamo continuare? di Mario Carbone e Aldo Paladini.
Una rassegna per sintesi degli avvenimenti negativi dell'ultimo scorcio di tempo, scandita con il contrappunto dello slogan elettorale del partito dominante.

8) L'ascolto dell'esito dei risultati delle elezioni politiche del 19 maggio 1968 in una clinica psichiatrica (di Antonio degli Espinosa, Roma).

9) Dibattito n. 1 (del C.L. N. 1 di Roma) sul tema « Il cinema è finito? » — Partecipano: Silvano Agosti, Alfredo Angeli, Marco Bellocchio, Domenica D'Alessandria, Giuseppe Ferrara, Alfredo Leonardi, Pier Giuseppe Murgia, Salvatore Samperi, Elda Tattoli, Gianni Toti, Cesare Zavattini.

Sommario del C. L. n. 1 di Bologna

Manifesto del cinema povero, del gruppo di Bologna, costituito da Paolo Barilli, Mauro Bonifacino, Piero Coppertini, Domenico Fanti, Paolo Grandi, Bruno Stefani, Stefano Teglia, Riccardo Violi, Paolo Zanardi.
Vi si esprime la necessità di un cinema libero da qualsiasi servitù economica, organizzativa, tecnica: un cinema, dunque, a costo zero per essere totalmente libero.

Sommario del C. L. n. 1 di Parma

Una discussione con immagini di disturbo (del C.L. di Parma, formato da A. Dalla Giacoma, Roberto Allodi, Gianni Castelli, Linetta Gaibazzi, Isidoro Lamoretti, Flavio Magnani, Gustavo Marchesi, Ugo Sassi, Franco Somacher, Serati). E' una discussione fra sei persone sull'uccisione di un operaio avvenuta negli anni '50, per riesaminarla con la coscienza di oggi, per ricostruire la realtà delle emozioni dei partecipanti.

Sommario del C. L. n. 1 di Torino

Per abolire le armi bisogna prendere le armi, di Gabriele Oriani.
Week-end, incidente stradale, la realtà della gente che cammina per la strada, indifferente. Elezioni, scioperi, operai, protesta degli studenti e violenza della polizia.

Sommario del C. L. di Monte Olimpino

Prime esperienze con la macchina da presa, fatte dai ragazzi della scuola di Monte Olimpino.

Sommario del C. L. n. 2 di Roma

Apollon, una fabbrica occupata, di Ugo Gregoretti, Sergio Boldini, Giulietto Chiesa, Diego Fiumani, Valerio Veltroni, insieme al comitato di occupazione dell'Apollon (lavoro collettivo).

E' la storia esemplare di una lotta operaia cresciuta dagli anni del boom alla seconda crisi del centro-sinistra, e della lenta, paziente, faticosa costruzione dell'unità di classe nella fabbrica, dai tempi bui in cui uno sciopero significava l'uscita dalla fabbrica di una sparuta avanguardia di 4, 5 operai, fino all'occupazione maggioritaria della fabbrica, realizzata con decisione dal gruppo dirigente e col consenso ora cosciente della massa dei lavoratori, su posizioni non più difensive, ma di contestazione generale della linea padronale e del presunto diritto di smobilitare una fabbrica attiva.

E' perciò anche la storia del recupero vitale di strumenti di lotta, di partecipazione e di democrazia reale, come l'assemblea, la cooperativa interna, la ricostruita presenza del partito di classe nella azienda, e del suo ruolo sempre più ricco di inventiva politica, tale da condurre una fabbrica media a un ruolo di punta nelle lotte per l'occupazione a Roma (col picchettaggio davanti alla Presidenza del Consiglio, le marce di protesta in città, l'occupazione di piazza Venezia nel giorno di Natale e il « Capodanno di lotta » davanti al Ministero dell'industria a Via Veneto), fino a promuovere dal basso, contro le resistenze di CISL e UIL, il più grosso sciopero generale avutosi a Roma nel dopoguerra.

(I tempi di questi Cinegiornali vanno dalla durata di 5 minuti a un'ora).

CINEGIORNALI STUDENTESCHI

Nell'autunno del 1967, durante la prima assemblea e occupazione della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma, nasce per iniziativa di un cineasta presente in aula l'idea iniziale di filmare l'azione del movimento studentesco. Nel corso degli scontri di Valle Giulia l'idea e la sua concretizzazione si fa più urgente per la necessità di documentare e denunciare le violenze poliziesche. La cinepresa come arma politica. Pochi giorni dopo, l'iniziativa da individuale si trasforma in collettiva. Nel corso di un'assemblea viene fatta una proposta precisa al « Comitato direttivo » del Movimento Studentesco e immediatamente accettata ha inizio l'attività pratica che coinvolge direttamente molti studenti. Da allora l'iniziativa e la stessa macchina da presa, viene gestita direttamente dal Movimento Studentesco.

Con l'inizio del '68 fu prodotto il primo Cinegiornale Studentesco. Il film documentava una grossa assemblea di studenti che si era tenuta al Palazzetto dello Sport, il corteo e una serie di interventi dei leaders politici. Il lavoro voleva essere una pura registrazione di fatti e fu montato tutto il materiale girato tranne le parti illeggibili. Unico intervento a posteriori, fu l'introduzione della colonna sonora di un brano sinfonico tratto da musiche della rivoluzione russa. Sua funzione voleva essere quella di introdurre una certa ironia e distacco utili ad una smitizzazione dell'entusiasmo e del trionfalismo propri di alcuni immagini.

Scopo del film era quello di permettere una informazione immediata che servisse sia internamente che esternamente alle masse studentesche. All'interno perché fosse possibile verificare i grossi spostamenti di massa che si erano avuti. All'esterno per dimostrare che non si trattava soltanto di qualche centinaio di studenti, come i mezzi di comunicazione del sistema volevano far credere, ma di migliaia.

La prima proiezione fu fatta nell'aula magna dell'università e, anche se soltanto a livello emotivo, provocò un grande entusiasmo negli studenti.

In quegli stessi giorni i rappresentanti dei Cinegiornali studenteschi ebbero un incontro con i Cinegiornali Liberi e proiettarono il loro cinegiornale, ma secondo le testimonianze ricevute il film fu accusato di eccessiva politicità.

Da allora fra i due gruppi non vi furono più rapporti diretti.

Nelle settimane seguenti il gruppo dei cinegiornali scrisse un « manifesto » in cui si programmava e si teorizzava la linea d'azione cinematografica. In questo manifesto, che si trova filmato nelle prime immagini del Cinegiornale n. 3 e che fu affisso all'interno dell'università, si dichiarava la necessità che la cinepresa fosse disponibile per chiunque la volesse usare, che la ripresa e la lavorazione del materiale fosse improntata alla maggiore rapidità, che la sua validità cinematografica dipendeva dalle parole d'ordine politiche in esso espresse, e che i Cinegiornali dovevano rappresentare, in una loro ipotizzata uscita quindicinale, la verifica continua della maturità politica del movimento.

Intorno a tale iniziativa si coagularono tutti quegli studenti che avevano aspirazioni cinematografiche e furono distribuiti vari compiti tècnico-

organizzativi. Il finanziamento era realizzato attraverso una serie di collette nel corso delle proiezioni stesse e un contributo da parte del comitato direttivo del M.S. Due studenti si occupavano specificamente di distribuire i film nelle varie città d'Italia e di accompagnarli personalmente nelle diverse sedi universitarie, case della cultura e organismi di base. Si rifiutava la proiezione dei film all'interno di organizzazioni cinematografiche ufficiali quali ad esempio il festival di Pesaro.

Le diverse nozioni di tecnica cinematografica erano acquisite inizialmente grazie alle istruzioni di un esperto di cui si accettava l'aiuto, ma una volta che una certa tecnica d'uso si era diffusa si esigeva che la trasmissione di queste conoscenze avvenisse da militante a militante. Inoltre fu adottato l'uso di un obbiettivo a 10 mm. che nel caso di riprese ravvicinate imponeva di essere sempre in prima linea, e nel caso di riprese da lontano permetteva una chiara visione di massa.

Dall'inverno alla fine di maggio furono così realizzati quattro cinegiornali. Il secondo numero documentava l'occupazione dell'Università le scritte murali nei corridoi e nelle aule, le assemblee. Poi la distruzione delle vetrine Fiat di Via Bissolati e Via Flaminia. All'interno di questo numero vi era anche la citazione cinematografica di un filmato che riportava lo stile di lotta e gli scontri di piazza degli studenti giapponesi.

Il terzo cinegiornale riguardava la manifestazione e gli scontri di piazza Cavour. Quindi l'assemblea che ne seguì e le analisi politiche che ne venivano fatte.

Nel quarto numero, era documentata la situazione politica del movimento studentesco attraverso la registrazione di alcune assemblee in cui si cercava disperatamente di recuperare il livello di movimento di massa dei mesi precedenti. In quelle immagini appaiono i diversi leaders e si ha il preludio al frazionamento del M.S. La colonna sonora è composta da una serie di interventi dei leaders politici di cui era stata chiesta la collaborazione. Ma la presenza costante delle parole determinerà una eccessiva pesantezza del discorso e una faticosa lettura delle immagini. Il filmato finiva poi con alcune immagini che ricordavano il periodo studentesco degli scontri di Valle Giulia. Di questi quattro numeri è stata poi fatta una antologia cinematografica della durata complessiva di circa tre ore.

Termina così la fase più attiva dei Cinegiornali Studenteschi che era caratterizzata soprattutto da una partecipazione e gestione del tutto interna e parallela alle varie fasi del Movimento Studentesco. Alla fine di quell'anno accademico, con il riflusso della partecipazione studentesca, il frazionamento in gruppi di diversa linea politica e con la decisione di uscire all'esterno delle università per un collegamento con la classe operaia, si chiuse quella che possiamo definire la prima esperienza di cinema militante fatta in Italia in questi ultimi anni.

In seguito l'attività non si interruppe completamente. Alcuni componenti del gruppo dei cinegiornali non abbandonarono l'iniziativa e girarono altri due film: il primo documentava l'arrivo di Nixon in Italia e gli scontri che in quell'occasione si ebbero a Roma con le forze di polizia.

A differenza degli altri film, qui non c'è una registrazione pura e semplice di fatti, ma la ricerca di una maggiore efficacia espressiva ottenuta con un montaggio alternato fra le immagini del corteo presidenziale (ripresa effettuata su schermo televisivo durante la trasmissione del corteo) e quelle della violenza poliziesca nelle strade circostanti realizzato attraverso un montaggio fotografico.

I due momenti erano sottolineati e contrapposti ancora più da musiche e rumori ambiente che, mentre da un lato mettevano in risalto l'aspetto grottesco e assurdamente spettacolare della parata, dall'altro evidenziavano gli aspetti più crudi e violenti degli scontri.

Il secondo, girato soltanto nel gennaio del 1969, voleva essere un tentativo di ricostruzione e di analisi politica dei fatti della Bussola. Il film realizzato con la collaborazione del gruppo Cinema Zero di Pisa documentava i luoghi degli avvenimenti, i particolari ancora freschi delle barricate e dei colpi di pistola, ed una lunga intervista ad uno dei leader pisani di Potere Operaio.
Tuttavia questi due film, pur continuando la linea dei Cinegiornali Studenteschi si allontanavano da quello che era il tipo di gestione e di partecipazione collettiva interna al movimento stesso. Una volta che questo si era frazionato, veniva a cadere anche un collegamento diretto e organico di base, e il lavoro cominciava ad avvicinarsi di più ad un tipo di intervento esterno e più specializzato, anche se fatto da militari. Sarà soprattutto per queste ragioni, che in seguito il gruppo si scioglie, e i Cinegiornali Studenteschi hanno termine.
Riportiamo qui alcuni documenti relativi ai momenti organizzativi del lavoro cinematografico e la sceneggiatura del primo numero dei Cinegiornali Studenteschi.

PROPOSTA DI ORGANIZZAZIONE NELL'AMBITO DEL MOVIMENTO STUDENTESCO DI UN GRUPPO CON IL COMPITO DI ESAMINARE ED ORGANIZZARE LE CONDIZIONI NECESSARIE PER LA REALIZZAZIONE DI UN CINEGIORNALE CON INTENTI ESCLUSIVAMENTE CHIARIFICATORI DEGLI SVILUPPI E DEI RISULTATI E DELLE FINALITA' DEL MOVIMENTO STUDENTESCO.

Il gruppo dovrebbe essere così strutturato:
I) Organizzazione della distribuzione (due studenti).
II) Organizzazione delle riprese (produzione) (due studenti).
III) Organizzazione delle riprese (realizzazione) (due studenti).
IV) Organizzazione dell'edizione (montaggio, sincronizzazione e stampa) (due studenti).
Due studenti con funzione di collegamento del gruppo con il comitato di agitazione.
Due studenti con funzione di archivio e coordinamento delle eventuali iniziative cinematografiche relative al progetto di collegamento con gli altri gruppi di studio del movimento studentesco.

CARATTERISTICHE DEL CINEGIORNALE
I) Periodicità quindicinale.
II) Grosso modo si prevede una suddivisione in tre parti:
a) Materiale documentario di testimonianza diretta sulle attività del M.S.
b) Materiale documentario sul livello di responsabilizzazione delle comunità esterna al M.S. nei confronti del M.S. stesso.
c) Intervento diretto di un rappresentante del Comitato di agitazione o del movimento studentesco con funzione chiarificatrice e riassuntiva delle precedenti attività e delle prospettive a venire.
In una fase preparatoria si prevede la collaborazione di esperti di tecnica cinematografica chiaramente inseriti nell'attività del M.S. per l'adesione alla iniziativa non è richiesta una competenza specifica del linguaggio cinematografico.

I - *ORGANIZZAZIONE DELLA DISTRIBUZIONE*
Impiego distributivo del cinegiornale:
a) ambiente universitario;
b) altre sedi con adesione spontanea;
c) altre sedi completamente estranee al M.S.;
d) sedi estere.

II - *ORGANIZZAZIONE DELLE RIPRESE PRODUZIONE*
Soluzone di qualsiasi problema pratico relativo alla realizzazione del cinegiornale:
A) materiale necessario per le riprese: m. da presa, pellicola ed altri eventuali mezzi tecnici;
B) sviluppo stampa del materiale;
C) sede per l'edizione;
D) preventivo dei costi.

III - *ORGANIZZAZIONE DELLE RIPRESE REALIZZAZIONE*

In concordanza con i rappresentanti del movimento studentesco stesura di una traccia delle riprese ed impostazione funzionale del materiale da girare, quindi realizzazione delle riprese:

A) ripresa delle immagini;
B) ripresa del suono.

IV - *ORGANIZZAZIONE DELL'EDIZIONE*

Montaggio sincronizzazione stampa realizzazione di tutte quelle operazioni che vanno dal termine delle riprese alla stampa della copia:

A) montaggio;
B) sincronizzazione;
C) missaggio o riversione;
D) stampa copia.

COLLEGAMENTO DEL GRUPPO CON IL COMITATO

A) funzione di verifica dell'andamento politico del cinegiornale e delle altre eventuali iniziative. Inoltre deve essere costantemente al corrente dell'attività del comitato e sulle sue iniziative, per poterle inserire preventivamente nella programmazione del cinegiornale. Ha il compito di ottenere tutte le condizioni generali necessarie per la realizzazione nei tempi e nei modi stabiliti dal cinegiornale.

ARCHIVIO E COORDINAMENTO DELLE INIZIATIVE

Con il compito di conservare e archiviare il materiale impiegato per la realizzazione del cinegiornale. Organizzazione di qualsiasi manifestazione cinematografica all'interno del movimento. Funzioni di segreteria.

CINEGIORNALE STUDENTESCO n. 1

Studente	Io vorrei anzitutto chiarire qual è il tipo nuovo di questa politica che noi stiamo conducendo e quali sono le basi, i cardini sui quali questa lotta studentesca si basa; abbiamo detto che il movimento necessariamente rifiuta la struttura della delega e rifiuta quindi gli schemi parlamentari, parlamentaristici che hanno sempre imbrigliato la rappresentanza universitaria e nello stesso tempo il movimento rifiuta un generico rivoluzionarismo che, non partendo dalle condizioni reali di fatto, rischia di perdere la sua forza antagonistica in una battaglia fasulla ed astratta.
Tentativo di corteo da parte dei fascisti	Andate via! Rimane solo il cordone, andate via!... Borghesi! (Più volte, in coro).
	Corteo! (Più volte, in coro).
	Andate a casa!...
	Corteo! (coro).
	Andatevene! (coro).
	Andatevene, lasciate questi fascisti cuocere nella loro merda!
Federazione comunista	Direi che il quadro di questa prima assemblea si potrebbe finire di dipingerlo dicendo che, se si perde il senso del nucleo che sta alla base di queste lotte finisce chiaramente nella bocca dei partiti e dei sindacati.

Studente
Assemblea generale a Piazza di Siena

Per favore, silenzio!
Questa è una assemblea del movimento e tali devono essere le sue caratteristiche. Noi ci riuniamo qui per fare il punto della situazione ed elaborare gli strumenti di lotta per i prossimi giorni, discutere quello che dobbiamo fare e perché è all'università che noi dobbiamo portare avanti la nostra battaglia, noi dobbiamo fare il punto della situazione, capire le ragioni di quanto è successo in questi giorni, del salto qualitativo che abbiamo avuto, dobbiamo renderci conto, al di là della rabbia delle ragioni di quanto accade, sappiamo che la polizia, i manganelli, le catene, le cariche, le violenze sono strumenti di potere predisposti alla difesa di un ordine costituito che ha la funzione di confermare e di difendere il sistema e sapevamo allora e sappiamo adesso che anche noi abbiamo la nostra logica e che lo scontro di Valle Giulia rappresenta un momento di chiarificazione ad alto livello, ad alto livello della nostra coscienza politica di questa logica: in quel momento si apriva una fase nuova, diversa, dei nostri rapporti con il potere politico e con i suoi strumenti repressivi. Era finita in quel momento l'epoca della libertà vigilata, dei cortei controllati, dei poliziotti che ti camminano accanto e ti camminano di fronte, questa epoca era finita, in quel momento; quanto avevamo studiato ed elaborato in questa occupazione, nelle commissioni e nei consigli di lavoro si stava tramutando in prassi, si stava realizzando perché lo scontro non è stato un fatto casuale, emozionale o imprevisto, questa situazione era stata a lungo preparata dal diffondersi di una coscienza politica tra gli studenti. L'occasione, la rabbia, la reazione emotiva, la rivolta spontanea hanno determinato il giorno, il momento, il modo, i luoghi; questo dobbiamo aver chiaro, che quanto è successo era nella logica delle cose, e questo significa che chiunque si illuda di trovarsi di fronte ad una reazione emotiva, rabbiosa, incontrollata scaturita dall'occasione e quindi esauribile si sbaglia. Un punto è chiaro, sappiamo che il movimento cresce e sa intervenire nel momento giusto, quando vuole, con la sua logica, con la sua propria logica, e tanto più saremo compatti e formati in questo modo, tanto più metteremo paura, tanto più riusciremo effettivamente a colpire il nostro avversario.

Altra voce

... allora gli studenti della facoltà di fisica si riuniscono nella sede della Casa della cultura. Allora le decisioni sono queste: casa della cultura, via della colonna Antonina n. 52, facoltà Valdese per gli studenti di Architettura, teatro di Via Frentini per la facoltà di lettere e casa della cultura per gli studenti di fisica.
Aspettate, aspettate. Non è chiuso! L'ora sarà comunicata dopo.

Assemblea in via dei Frentani Studente	Esiste anche se... (varie grida)... esiste una lista di circa 150 persone che sono state già individuate come i capi di questo movimento... (varie grida)... per favore! (varie grida)... per favore! (Prata, ti tolgo la parola!)... sarebbero incriminate per delle imputazioni molto gravi. Adesso voi riderete: le imputazioni sono: istigazione alla rivolta e tentativo di sovversione dell'ordine dello stato. Voi fischiate, voi fischiate e questo implica in un processo per direttissima dai 2 ai 6 anni di galera... (grida)... per favore!
A Piazza Colonna	Secondo quanto abbiamo deciso in assemblea siamo andati a chiedere al governo lo sgombero immediato dell'Università e della facoltà di architettura. La risposta del governo è stata nettamente negativa. A questo punto si tratta, secondo me, di avere da parte nostra la coscienza che noi dobbiamo riprendere con forza la nostra lotta per cui noi vi proponiamo domani di ritrovarsi tutti alle ore 9 in via dei Frentani.
Davanti a Via dei Frentani Studente	Il movimento studentesco lotta contro la scuola italiana. Noi lottiamo contro la scuola italiana perché essa è strumentata su basi discriminatorie e classiste. L'intervento della polizia nell'università e i susseguenti fatti di valle Giulia, hanno dimostrato che è impossibile lottare contro le caratteristiche di classe dell'università senza investire e scardinare contemporaneamente le strutture classiste della società italiana. Il rettore e il governo ci avevano cacciati dall'università con l'intervento delle forze di polizia per battere e far rifluire l'ondata delle lotte. Nella settimana in cui le forze di polizia hanno presidiato l'università, il movimento ha dimostrato di poter sopravvivere anche al di fuori della sua sede naturale. All'interno della facoltà di Magistero oltre a svolgere normalmente il lavoro dei consigli che costituisce la logica politica attiva e positiva del movimento, abbiamo assicurato la interruzione in maniera radicale della vecchia logica tradizionale e autoritaria, bloccando gli esami e bloccando ogni tentativo dei professori di riprendere le lezioni nella maniera tradizionale.
Boicottaggio a un professore a magistero	Vedete almeno di chiudere la porta!
Professore	... sullo svolgimento della sessione di febbraio, cioè quelle che erano l'esame, certe forme, il riconoscimento ecc.
Studente	... Sì, però...
Professore	... un momento... però, li vuol ripeter per favore questi 4 punti, le vuol ribadire?
Studente	Sì, ce n'è uno rivolto essenzialmente al consiglio di facoltà: è il prolungamento della sessione di esami, in modo che...
Professore	E questo sarebbe più o meno un'esperienza continuata, e questo io condivido...

Studente

... e poi ci sarebbe la pubblicità dell'esame, ma non in quanto esistono delle persone che assistono all'esame, ma in quanto gli studenti, come movimento e come organizzazione, possono predisporre il loro intervento all'esame sia attraverso la discussione pubblica del voto, sia attraverso la discussione pubblica sull'esame.

Professore

Per quanto riguarda la discussione pubblica del voto con lo studente non ci stò (interruzione), non voglio delegare lo studente (interruzione), no, glielo dò io il voto. Credo di saperglielo dare, ho 40 anni di insegnamento...

Studente

Se lei crede...

Professore

... credo di saperglielo dare. Noi abbiamo un compito, che correggiamo l'assistente e io, tutti e due (risa)... ragazzi miei, voi pensate troppo e dovete invece guardare (risa), torniamo a vedere il mondo, guardiamo la realtà...

Assemblea con gli studenti medi al Palazzetto dello Sport
Studente

A questa fase del Movimento studentesco in Italia, in cui si è visto delle grandi lotte che vanno da Torino a Milano a Trento a Pisa a Roma a Lecce, noi sentiamo la necessità, sentiamo il bisogno di avere un incontro a carattere nazionale, che prepari il grande raduno di massa del 15 marzo a Roma, per questo nei prossimi giorni ci sarà un convegno, un incontro per definire le linee politiche di sviluppo del movimento studentesco, questa manifestazione politica che avverrà il 15 marzo a Roma sarà un'altra prova di forza per il governo. Noi vediamo un preciso disegno dietro la repressione, il governo vuole decapitare il movimento studentesco, ma il governo ha sbagliato, proprio perché questi nuovi metodi di lavoro, proprio per l'affermarsi della democrazia diretta, proprio perché tutti gli studenti partecipano attivamente al movimento, il governo, anche se arresterà 20 o 30 persone non stroncherà questo movimento.

Studente medio

Noi siamo venuti qui perché questa assemblea è anche nostra, deve essere anche nostra, perché noi ci prendiamo quel diritto di discussione che la scuola ci nega, e questa assemblea è stata fatta di mattina per esprimere la nostra posizione di disfunzione nei confronti della scuola. Qual è la nostra politica, noi non vogliamo fare delle proposte immediate, perché le proposte immediate sono quelle che sono più astratte in questo momento. Perché per fare delle proposte bisogna avere la forza per sostenerle. La cultura fa paura ed è per questo che la cultura non ci viene data.

Corteo
Studente

Noi siamo in grado di scendere in qualsiasi momento in 3 o 4 mila per le strade di Roma noi siamo in grado di costringere il governo a sputare fuori dalle caserme la sua polizia, a tirare fuori i

poliziotti dalle caserme; che piantonino gli angoli delle strade, che mettano le camionette dappertutto, perché noi vogliamo ritornare lì e sappiamo sceglierci i momenti della lotta quando ci convengono.

Giustizia classista (coro più volte).

Piazza Cavour — Gli studenti liberi! De Lorenzo in carcere! (Coro più volte).

Studente — ... qui dentro, dentro questo palazzo è rappresentata quella che chiamano « giustizia »! Ebbene, noi siamo qui perché si è mobilitata anche contro di noi ed è questo che vogliamo rispondere. Abbiamo letto sui giornali quello che tu, giudice Velotti, hai scritto, siamo venuti a dire, giudice Velotti, e tutti quelli che stanno dietro a te, il governo, il potere politico, siamo venuti a dire che l'occupazione ci è servita per crescere e per imparare e che adesso lo sappiamo qual è il volto della tua giustizia, lo sappiamo, l'abbiamo saputo a Valle Giulia, e siamo venuti a dirti che non ci metti più paura, e se c'è qualcuno che deve aver paura quello sei tu e quelli che t'ispirano e non noi, noi, gli studenti!

Corteo con il serpente verso l'università
Il serpente dentro l'università
Studente — L'obiettivo primo, in questo momento, e un obiettivo interno al movimento, è l'obiettivo della crescita, dell'organizzazione perché questo realmente mette paura e la paura la dobbiamo mettere di tanto in quanto siamo cresciuti, organizzati, compatti e capaci di mobilitarci. Noi rivolgiamo le nostre facoltà e non solo per averle ma per continuare a portare avanti il nostro lavoro, per continuare a proporre obiettivi di scontro e non di integrazione.

Noi diciamo che siamo capaci di garantire l'ordine dell'Università occupata e di garantire la nuova situazione, perché quanto era successo negli ultimi giorni di occupazione e si era arrivati ad un punto nel quale veramente si mostrava che la vecchia Università era non solo fatiscente ma ormai decaduta e sbriciolata.

E' a questo punto che il rettore D'Avak ha mandato i teppisti organizzati, organizzati da lui a disturbare quella che era la nuova realtà che si andava configurando, ed è a lui che spetta la responsabilità prima ed è a lui che si è comportato da teppista e da provocatore, che spetta la responsabilità di quanto è successo. Siamo noi, e non il rettore, che vogliamo che l'Università sia aperta in un modo diverso con gli studenti dentro, che realizzano là la loro crescita politica, culturale e civile.

Studente — Una volta all'interno dell'Università gli studenti si sono però accorti che il rettore tentava di con-

servare all'interno dell'Ateneo una isola di resistenza al movimento, localizzata nel rettorato; a questo tentativo messo in atto dal rettore con l'ausilio dei poliziotti in borghese, gli studenti hanno reagito con estrema decisione.

Cori

Mazzatosta apri! D'Avak, vattene! Una, due, molte Valle Giulia!

Poliziotti in borghese all'interno del rettorato

Il rettore ci fa scrivere da un funzionario di polizia che riceverà cinque persone.

Un altro studente

No! Noi entriamo tutti! Noi non accettiamo di andare a parlare; però bisogna stare ad aspettare la decisione più razionale, visto che dentro c'è un cumulo di poliziotti che non aspettano altro che un incidente.

Coro

Via la polizia dall'Università!
Nun rompe li coijoni!

I fascisti attaccano la Facoltà di Lettere
Effetti della battaglia
I fascisti si barricano nella Facoltà di Giurisprudenza
Vociare
Studente

Silenzio, per favore! Qualcuno ha detto che noi siamo in procinto di attaccare la facoltà di Giurisprudenza. Questo è falso! Noi, in questo momento, ci stiamo organizzando come gruppo di autodifesa per evitare provocazioni e per permettere lo svolgimento della manifestazione politica. Noi reagiremo solo quando i veri provocatori, cioè i fascisti, ci metteranno in condizione di farlo, e quando lo faremo andremo fino in fondo, ma lo decideremo noi.

Voce isolata rivolta a Caradonna

Al Parlamento lei non ci va più. Al Verano va.
Vengano avanti i caschi bianchi con i bastoni!
Abbiamo dato l'ultimatum e adesso, ve lo assicuriamo, usciranno!
Per favore, silenzio! Per favore, silenzio!

I fascisti gettano i primi mattoni dal tetto dell'università sugli studenti assiepati nella piazza

Quando si inizia una lotta si sa come va a finire e i rischi che comporta.

Voce studente

CULTURA AL SERVIZIO DELLA RIVOLUZIONE

DOCUMENTI PRESENTATI NEL GIUGNO 1968 ALLA MOSTRA DI PESARO DAI RAPPRESENTANTI DEL MOVIMENTO STUDENTESCO

PRIMO DOCUMENTO

1ª Parte: Analisi
« Gli intellettuali non ci interessano per quello che fanno, ma per quello che fanno per noi » (Stokely Carmichael)

1
Nell'ambito del cinema come in altri settori culturali, un sistema politico a capitalismo complesso alla ricerca di una sua razionalizzazione, come quello italiano, contempla sia una struttura puramente commerciale-consumistica, immediatamente funzionale, sia delle frange di copertura ideologica che hanno lo scopo di:
a) prospettare pseudo-alternative che possono contribuire all'ammodernamento del sistema;
b) garantire agli intellettuali una palestra di esercitazioni inoffensive che forniscano l'illusione di una pseudo-autonomia, alibi soggettivo per la loro effettiva integrazione.
In questo modo il sistema attua, relegandoli in un orizzonte specializzato, una delle sue esigenze organiche: la divisione del lavoro caratteristica fondamentale della società capitalistica e termine di verifica delle società che pretendono di attuare il socialismo.
Ciò facendo, il sistema ottiene anche la canalizzazione di possibili istanze contestative all'interno della specializzazione: l'impulso a cambiare il mondo viene trasformato in azione di aggiornamento-modificazione delle strutture espressive.
La seconda alternativa b) è rappresentata, ad esempio, nel settore cinematografico da iniziative come quella del festival di Pesaro, il cui ruolo è assolutamente chiaro una volta che se ne consideri la genesi storico-politica (centro-sinistra, ex ministro Corona, direttore il critico ufficiale del PSU, Miccichè).
Le indicazioni di politica economica e culturale, al cui interno Pesaro si colloca, sono le stesse portate avanti dai partiti all'opposizione e riassumibili in tre grandi mistificazioni:
a) Distinzione e difesa della politica cinematografica del capitale di stato, nazionale, piccolo rispetto a quello privato, internazionale, grande. Il capitale non può essere distinto in « buono » e « cattivo ». Il capitale è uno solo. Le sue contraddizioni interne ci riguardano solo nella misura in cui ci permettono di individuare i punti in cui è possibile colpirlo meglio. Che le proposte pseudo-alternative di questo tipo provengano da forze al governo o dalla opposizione democratica, non presenta grandi differenze qualitative: si tratta solo di variazioni della stessa prospettiva. Le strutture distributive proposte — statali o private — vivono in ogni caso grazie alle riserve d'aria del sistema e stimolano una effi-

ciente differenzazione del mercato (es.: grandi magazzini e boutiques, circuito commerciale e cinema d'essai, Bevilacqua e Sanguinetti, « Dottor Zivago », e « Sovversivi », De Laurentiis e Doria)..

Una politica culturale che accetti la linea sopra esposta è ammissibile esclusivamente sul piano tattico (intendiamo per tattico una scelta politica che si realizzi in un arco di tempo inferiore al secolo...). Questa è invece portata avanti dall'opposizione di sinistra su un piano sostanzialmente strategico, ed è coerente pertanto solo da una prospettiva riformistico-parlamentare.

b) Cultura « alternativa ».

1) Impossibilità per la cultura di essere proletaria e rivoluzionaria in un contesto borghese. In una società borghese la cultura, anche quella che si inserisce nella tradizione progressista della cultura borghese e si propone di contestare e demistificare il sistema, rimane pur sempre borghese.

2) La cultura è solo falsamente « alternativa », in quanto l'unica reale alternativa si pone prioritariamente a livello strutturale e non a livello sovrastrutturale.

c) Libertà di cultura.

1) In una società schiavistica quale quella borghese la richiesta di libertà di cultura, fatta dalla categoria degli intellettuali, è chiaramente una illusione o una mistificazione. Gli intellettuali, schiavi sul piano strutturale, si creano una falsa coscienza li libertà a livello sovrastrutturale. La richiesta di libertà di cultura, cioè di rendere liberi gli intellettuali (ammesso che sia oggettivamente possibile) non ha alcun senso; per noi ha senso solo la lotta per la libertà di tutta la società. « Ogni attività intellettuale che non serva alla lotta per la Liberazione Nazionale è facilmente digerita dal nemico e assorbita dal gran pozzo nero che è la cultura del Sistema ». Il nostro impegno come uomini di cinema e come appartenenti a un paese in stato di dipendenza, non scende a compromessi con la Cultura Universale, né con l'Arte, né con l'Uomo in astratto. Noi sentiamo anzitutto un impegno per la liberazione della nostra patria e dell'uomo in concreto, che è in questo caso l'argentino e il latino americano » (Solanas). Questa affermazione ci trova completamente d'accordo, evidentemente con le opportune mediazioni che richiede la situazione dell'Europa occidentale.

2) Tutte le avanguardie artistiche nella misura in cui non si pongono il problema della prospettiva del collegamento con le masse svolgono una funzione oggettivamente reazionaria. In particolare si rifiuta di considerare come rivoluzionaria la proposta della guerriglia nel cinema. Queste posizioni sono neutralizzate dal sistema e sono addirittura funzionali in taluni casi alla logica interna di esso che necessita, come copertura ideologica, di un « ricambio » a livello sovrastrutturale.

Rigettiamo la mistificazione di certi artisti di considerare la loro autoproiezione soggettiva come esperienza non parziale ma totale.

3) Solo in una società autenticamente socialista il cui obiettivo fondamentale è la realizzazione dell'« uomo totale » (abolizione della divisione sociale del lavoro) ha senso parlare di libertà della cultura. Per un film incompiuto di Eisenstein, per un romanzo non pubblicato di Bulgakov, ci sono stati migliaia di vecchi bolscevichi e di operai rivoluzionari spediti in Siberia, milioni di mugichi quotidianamente oppressi o sterminati. Rifiutiamo di scegliere tra cultura e massa. Non accettiamo quel tipo di costruzione del socialismo che reprime sia le masse sia la cultura. E' possibile però che nel processo reale di edificazione si ponga

un problema di priorità di esigenze: evidentemente nella misura in cui tale problema è solo tattico e non strategico noi siamo con le masse. Il ricatto che deriva dall'accusa di « zdanovismo » significa proporre da un lato il problema a livello di difesa di una categoria, gli intellettuali, separata e privilegiata e non a livello di scelta rivoluzionaria e dell'altro individuare nella libertà un valore assoluto, eterno, e non un valore storico.

3

Su questa base e in queste prospettive qualsiasi affermazione « rivoluzionaria » perde di significato e finisce per essere l'oggettiva copertura di operazioni di sottogoverno o un esempio di falsa coscienza o, al limite, di malafede. A riprova di quanto accennato, sempre restando sull'esempio del festival di Pesaro, tutto l'interesse teorico delle tavole rotonde organizzate negli anni passati era stato concentrato sull'analisi linguistica del film, attraverso relazioni di addetti ai lavori o di improvvisatori. Quest'uso dell'analisi linguistica riflette un concetto dell'arte come specializzazione collegata come già s'è detto alla strutturale divisione del lavoro e l'individuazione dell'essenziale dell'opera nello specifico stesso.
In questo modo si realizza una neutralizzazione ideologica del discorso, sottraendo all'attività artistica e culturale la possibilità di veicolare istanze e significati eversivi. L'opera viene ad essere così considerata come una combinazione funzionale di materiali, e la sua analisi ridotta ad una verifica del suo meccanismo di funzionamento, riflettendo così le esigenze di de-ideologizzazione avvertite dal sistema.
Variante culturale della medesima ideologia borghese è stata nella Pesaro degli anni passati come in generale nella critica cinematografica « avanzata », un'esaltazione, ideologicamente acritica, di un « nuovo » cinema indiscriminato, che ha avallato e lanciato colla stessa enfasi espressioni di una visione del mondo francamente reazionaria (sia che si trattasse di film dell'est sia dell'ovest) e film effettivamente eversivi, impoveriti e castrati mediante l'applicazione di una analisi puramente linguistica o di mozioni sensibilistiche misticheggianti.
Quest'ultima operazione riflette d'altra parte una concezione dell'opera d'arte come assoluto attraverso la quale la borghesia, nel momento stesso in cui riduce tutto a merce si crea un alibi nobilitante e spirituale di autosublimazione nell'idealizzazione di valori assoluti.

4

In opposizione a questa situazione (che ha in Pesaro solo un piccolo esempio significativo) si possono indicare tre ipotesi di lavoro teorico:
a) una funzione non « oggettiva », nel costante rigetto della mistificazione della neutralità della cultura;
b) un aperto rifiuto dell'ideologia della specializzazione-competenza dell'intellettuale;
c) la necessità del giudizio politico, anche fazioso e settario, per verificare, chiarire e motivare le ipotesi di lavoro culturale.

2ª Parte: Proposte

Come fare un cinema al servizio della rivoluzione in Europa

1

Dal rifiuto di riconoscere nel contesto della società borghese autonomia alla cultura, derivano di fatto soltanto queste possibilità:

a) un cinema di fatto borghese anche quando critico rispetto ai valori del sistema;
b) un cinema di aggressione e demistificazione nei limiti che il sistema può concedere (operazione che comunque non può andare oltre un cinema intellettuale, di creazione individuale e dunque fondamentale borghese);
c) un cinema espressione di un collettivo di militanti che si pone del tutto al di fuori del sistema e ha come compito di intervenire attivamente nel processo rivoluzionario.

2
Il film come atto politico.
Il film come atto politico vale quel che valgono le parole d'ordine che propone. Per parola d'ordine si intende la prospettiva politica di fronte ai temi proposti. La linea di demarcazione di un cinema al servizio della rivoluzione è costituita dalla demistificazione dei rapporti di potere all'interno del sistema, dalla chiara volontà di distruzione di essi e dall'analisi della lotta di classe.
a) dentro il sistema. L'esistenza in Europa delle libertà borghesi, cioè di sistemi democratici parlamentari, dove non esistono dittature fasciste, consente la possibilità di utilizzare fino in fondo i margini e le contraddizioni del sistema.
A partire dal rifiuto del riformismo (miglioramento delle strutture esistenti del sistema stesso) e della cogestione, di fronte alle strutture del sistema è possibile un duplice atteggiamento: il boicottaggio e la strumentalizzazione a fini altri.
In ogni caso, l'operazione non può andare oltre un cinema intellettuale, di creazione individuale, che risulta rivoluzionario in maniera indiretta e mediata.
Lungo questa linea, occorre rifiutare l'idillio, l'ironia, l'« oggettività » (connotazione di un'arte di classe borghese), mentre risultano utili la aggressione e la demistificazione.
b) « fuori » del sistema. Ma crediamo con Guevara che un intellettuale per essere rivoluzionario debba annullarsi in quanto intellettuale, per partecipare semplicemente al movimento reale di operai, contadini e studenti. Ciò non significa che non possa usare anche i mezzi del cinema. Significa che deve negarsi come classe separata che conduce la sua battaglia solo all'interno del mondo della cultura. Il militante rivoluzionario e cineasta, in collegamento organico con i movimenti di massa, partecipa anche con i mezzi del cinema all'elaborazione di una politica rivoluzionaria. Questo può avvenire solo fuori delle strutture cinematografiche del sistema.
Distrutta la concezione del film come creazione artistica individuale, quello che conta è l'elaborazione politica e collettiva; si tratta prima che di un film, di un'azione, di un fatto politico realizzato con i mezzi del cinema.

3
Un cinema politico rivoluzionario presuppone, naturalmente, l'esistenza nella società di una forza politica rivoluzionaria.
a) tipo di film; film didattico
Usando i materiali più diversi ritenuti più funzionali al discorso (il documento, l'apologo, l'analisi teorica, la citazione, il fumetto, la pantomima, il disegno animato, il cinema diretto, ecc.), questo tipo di cinema mira alla spiegazione dei fatti politici mostrando la realtà della lotta di

classe. Si presenta come preminentemente didattico e di proposta politica; assolve una funzione di confronto, di discussione, di elaborazione e di presa di coscienza. Si tratta di uno strumento per informare, stimolare a far crescere politicamente le masse.

b) luoghi di proiezione.

Per arrivare ai suoi naturali destinatari, che sono gli operai, i contadini e gli studenti, occorre utilizzare tutti i canali possibili. Allo stato attuale si potrebbero indicare i canali del Movimento Studentesco (facoltà occupate, i centri universitari cinematografici, i collegi universitari, i circoli d'istituto...), canali parzialmente disponibili (case della cultura, Arci, camere del lavoro...) e se ne potrebbe prospettare la creazione di nuovi (proiezioni di quartiere, in osterie ecc. ...).

c) Momento e caratteristiche delle proiezioni.

Le occasioni delle proiezioni possono essere duplici: di intervento immediato e di verifica nel momento delle tensioni o addirittura della lotta, o di riflessione e di preparazione nei momenti di stasi.

In alcuni casi assicurare la proiezione sarà occasione di lotta, costituirà un momento della lotta stessa.

Compito del cinema al servizio della rivoluzione è contribuire a cambiare il mondo.

SECONDO DOCUMENTO

La recente evoluzione della situazione internazionale (Vietnam, crisi dell'imperialismo, rivoluzione culturale cinese, esplosione della lotta di classe nei paesi a capitalismo complesso con verifica della possibilità di rivoluzione anche in essi: Black Power, Movimento Studentesco internazionale, avvenimenti francesi, ecc.); in Italia la nascita del Movimento Studentesco come forza sociale che rifiuta l'integrazione nelle strutture della società autoritaria (Valle Giulia, Torino, Pisa, Trento, Milano, Urbino ecc.) e il riacutizzarsi delle lotte operaie e contadine oltre limiti strettamente sindacali (Fiati, Valdagno, Innocenti, Milano, Cutro, Isola Capo Rizzuto ecc.) hanno messo in crisi la politica di centro-sinistra nei termini di governo sino ad ora seguiti, e hanno provocato il rilancio di una politica di fronte delle sinistre che va dalla sinistra democristiana sino alle forze finora all'opposizione. Oggi dopo lo spostamento a sinistra dell'elettorato, si mira a coinvolgere e « integrare » anche il Movimento Studentesco che però non vede nella linea politica di questo fronte nient'altro che una riproposta in termini allargati (e possibilmente più efficienti) del vecchio centro-sinistra. In un momento in cui anche Venezia si scopre un'anima contestativa invitando al festival i rappresentanti più qualificati del Movimento Studentesco europeo, la alleanza dei critici e cineasti italiani di sinistra presenti a Pesaro prefigura, a livello di, operazione culturale, una precisa operazione politica già ampiamente teorizzata. Come Vaticano II anche Pesaro ha tentato di « aggiornarsi » proponendo, col nihil obstat anzi l'entusiasmo della vecchia direzione, una « discesa verso il popolo » attraverso l'organismo dell'assemblea e quello delle commissioni di cogestione. Assemblea e commissioni tese a programmare per il futuro un nuovo organismo coerente con questa linea. Anche la partecipazione operaia all'assemblea è stata canalizzata da queste forze politiche all'interno del vecchio discorso sull'accesso del popolo alla cultura.

Per la prima volta, le organizzazioni ufficiali della cultura si trovano di fronte una forza politica in via di organizzazione che, per avere le sue origini in un terreno sia culturale che politico, e volendo contestare sia le forme tradizionali di organizzazione culturale sia quelle di organizzazione politica, nega le operazioni specialistiche e la separazione tra politica e cultura. Questo rifiuto della distinzione, per la prima volta portato avanti da una forza organizzata, ha provocato il disorientamento e la crisi proprio di quella « cultura di sinistra » incapace da sempre di comporre in qualche modo la dicotomia, ricadendo sempre in una difesa di una presunta autonomia della cultura, e nell'accettazione di fatto dei rapporti di forza esistenti (non mettere sempre e in tutti i campi in discussione il sistema, non significa non fare un'azione politica, ma significa fare un'azione politica di difesa dello status quo).
I membri del Movimento Studentesco presenti a Pesaro hanno avuto dallo svolgimento del festival la conferma della correttezza delle loro analisi; ritengono che la « cultura di sinistra », investita da una nuova realtà e costretto a prendere posizione abbia reagito coerentemente alla sua pochezza.
Non è stata capace di qualsiasi tentativo di aggiornamento effettivo, sia pure all'interno dei suoi discorsi (è significativo in proposito il suo uso del termine « contestazione » privo di qualsiasi contenuto).
Ha cercato di mantenere l'unità a ogni costo (accettando anche le provocazioni del MS) per paura di perdere il ruolo di mediatrice culturale di interessi borghesi e di strumento per alibi coesistenziali.
All'interno stesso della sua impostazione culturale nazional-popolare (da noi ovviamente respinta) non è stata nemmeno capace di instaurare un dialogo di qualsiasi tipo con la popolazione pesarese, se non attraverso lo strumento di una assemblea assolutamente non omogenea o qualificata né in rapporto alla sua composizione in rapporto ai suoi fini. Ha promosso coerentemente la difesa di interessi categoriali e corporativi ristretti (ANAC) ha raggiunto il grottesco quando, per difendersi dalle provocazioni fascisteggianti, ha chiamato in aiuto prima la polizia — che nei giorni precedenti aveva condotto la repressione — poi, attraverso i partiti e il sindacato, gli operai: il suo contatto colla classe operaia è dunque avvenuto alle due di notte sulla terrazza di un bar occupato dalla intellighenzia e difeso dagli operai sorseggiando il caffè (sia ben chiaro che il nostro giudizio negativo non è evidentemente sulla classe operaia, ma su chi li ha utilizzati in questa maniera).
Il Movimento Studentesco si è dimostrato ancora una volta come l'unica forza in grado di elaborare nuove proposte e tradurle in azione, ha abbandonato l'assemblea quando la sua analisi gliene ha confermato la funzione mistificante, ha accettato la ricostituzione dell'unità di fronte alla repressione poliziesca in funzione meramente tattica; si è servito del festival per chiarire agli operai della zona le proprie posizioni e aprire con loro un dialogo destinato a continuare; ha trovato all'interno del festival un unico interlocutore valido: la delegazione latino-americana di cui comprende la necessità politica di non rompere del tutto con la « cultura di sinistra borghese » nel momento attuale; ritiene di aver chiarito a sufficienza le proprie posizioni e di interpretare il pensiero del movimento studentesco nazionale affermando che con questa cultura non ha più nulla da spartire.

I rappresentanti del Movimento
Studentesco presenti a Pesaro

COLLETTIVO CINEMA MILITANTE - CCM

Nasce operativamente all'inizio del 1969, sulla base da un lato delle esperienze concrete di produzione e diffusione cinematografica condotte dal M.S. di Roma, dall'altro dal lavoro di documentazione e riflessione portato avanti a Torino dal gruppo facente capo alla rivista « Ombre Rosse », gruppo a sua volta composto in gran parte da studenti militanti nel MS torinese e/o in gruppi politici della sinistra extraparlamentare.

In questo senso le sue premesse sono da ricercarsi prima della sua vera e propria fondazione come CCM, nell'arco di tempo che vede l'eplodere del movimento degli studenti in Italia e all'estero, le nuove forme di lotta operaia in particolar modo a Torino, l'esigenza di gestire autonomamente l'informazione delle lotte e i cinegiornali studenteschi romani, il Maggio francese e la costituzione degli Etats Généraux du Cinéma, il Festival di Pesaro e il primo documento programmatico elaborato da un gruppo di studenti del MS e da alcuni redattori di « Ombre Rosse », la scoperta, sempre a Pesaro, del nuovo cinema brasiliano e in generale del cinema latino-americano di cui il film di Solanas sembrava confermare la linea prescelta e rappresentare la possibilità pratica di una sua attuazione.

La riflessione su questi avvenimenti segna del resto lo sviluppo del discorso condotto da « Ombre Rosse » (già portatrice delle istanze emerse nel MS e in particolare in quello torinese sul rapporto politica-cultura), rivista che resterà, almeno per un certo tempo, il momento di critica e elaborazione più matura e completa del CCM.

All'interno di questa linea cercheremo dunque di puntualizzare quelli che sembrano essere stati i momenti centrali dello sviluppo di questo gruppo.

1968 (giugno) - Il documento programmatico di Pesaro

Un gruppo di studenti del M.S. presenti a Pesaro e alcuni redattori di « O.R. » in seguito ad una serie di dibattiti e agitazioni elaborano un documento come « risposta » al festival e alle sue matrici culturali e politiche.

Di fatto l'importanza di questo documento andrà ben oltre la situazione contingente di « contestazione » di un festival, in quanto esso finirà per porsi come piattaforma programmatica a livello politico-culturale valida per tutti i movimenti e gruppi che si muoveranno nell'ambito della sinistra extraparlamentare.

Punto di arrivo, malgrado la sua relativa organicità e la sua astrazione, rispetto alla linea di « O.R. » (maturata in gran parte nei controcorsi durante l'occupazione di Palazzo Campana) sarà invece il punto di partenza per quanto riguarda l'inizio di un'attività « alternativa » concreta

in particolare cinematografica e il riferimento più o meno sottointeso per tutti i gruppi, primo fra i quali il CCM, che via via si andranno costituendo.
Dal titolo significativo « Cultura al servizio della rivoluzione », questo documento si propone infatti essenzialmente di tracciare delle precise discriminanti rispetto alle tradizionali concezioni della « cultura » e della « politica », sia sul piano dell'analisi che su quello delle indicazioni operative.
Discriminanti a livello politico: anticapitalismo e antirevisionismo, anche se ancora sulla base delle istanze più corporative e immediatamente « contestatrici » del MS primo periodo (anticapitalismo generico, individuano la caratteristica principale della società nella divisione del lavoro; antirevisionismo basato in sostanza sul rifiuto del parlamentarismo e in generale di ogni delega e di ogni forma di aggiustamento del « sistema »).
Discriminanti a livello culturale (ma i due piani non sono, volutamente, distinti): rifiuto del tradizionale ruolo dell'intellettuale e della sua funzione di « guida », rifiuto della sua presunta autonomia e libertà come falsa coscienza a livello strutturale della sua condizione di schiavo sul piano strutturale e come conseguenza della separazione fra politica e cultura; rifiuto dell'ideologia della sua specializzazione-competenza in quanto collegata alla divisione del lavoro (anche se l'analisi, ben lontana dall'incentrarsi sulla condizione specifica dell'intellettuale come salariato al servizio dell'industria culturale e sui modi in cui il neocapitalismo ha ormai assunto in proprio il ruolo di produttore e diffusore di ideologie, si pone ancora sul terreno del rifiuto globale del « sistema razionale totalizzante » di marca marcusiana). L'intellettuale « al servizio » della causa rivoluzionaria deve annullarsi in quanto tale per partecipare al movimento reale di operai, contadini e studenti, negarsi cioè in quanto classe separata che conduce la sua battaglia solo all'interno del mondo della cultura per diventare in primo luogo un militante a livello politico. Vengono quindi denunciate le mistificazioni inerenti alle linee di politica economica e culturale proprie anche dei partiti dell'opposizione: a) la difesa della politica cinematografica di un certo settore del capitale (il capitale di stato nazionale piccolo contrapposto a quello privato internazionale grande) in quanto il capitale è uno solo e non si possono fare distinzioni al suo interno se non da un punto di vista riformistico; b) la possibilità di una cultura « alternativa », perché non vi può essere cultura proletaria in un contesto borghese e l'unica alternativa reale si pone a livello strutturale; c) la rivendicazione della « libertà di cultura », della sua presunta « autonomia » e « oggettiva neutralità » mascherate dietro i concetti astratti di Arte, Autore, Uomo, ecc. ..., la concezione dell'opera come assoluto, in quanto alibi che sublima la mercificazione di ogni prodotto operata dalla società borghese. Mentre si impone la necessità di un « giudizio politico anche fazioso e settario per verificare, chiarire e motivare le ipotesi di lavoro culturale ».
Conseguentemente a tali linee di analisi la prospettiva concreta che si indica non può che porsi come un'alternativa fra un cinema "dentro" il sistema, anche se critico rispetto ai suoi valori o « di aggressione e demistificazione » nei limiti da questo concessi, e un cinema "fuori" dal sistema, « espressione di un collettivo di militanti », avente come compito quello « di intervenire attivamente nel processo rivoluzionario ». Il cinema in quanto strumento — uno fra gli altri possibili — da usare nell'elaborazione di una politica rivoluzionaria. Il film come « atto politico » che « vale quel che valgono le parole d'ordine che propone, cioè la prospettiva politica di fronte ai temi proposti ». Si pensa in concreto a un

film di tipo didattico che, usando i materiali ritenuti più funzionali al discorso, miri alla spiegazione dei fatti politici mostrando la realtà della lotta di classe, assolvendo a una funzione di confronto, discussione, elaborazione, presa di coscienza, strumento di stimolo, di informazione, di crescita politica. Un tipo di film da proiettare in tutti quei luoghi dove lottano o dove naturalmente si riuniscono operai, contadini, studenti, sfruttando ogni canale possibile (facoltà occupate, istituti, circoli operai, case della cultura, ecc.) in occasione di interventi immediati o come momento di verifica e riflessione.

1968 - I cinegiornali del MS e gli Etats Generaux

Riportiamo i tratti fondamentali di questa esperienza nella valutazione datane dallo stesso CCM. E' significativo infatti che sul primo Bollettino del CCM (fine 1969) accanto e prima anzi delle informazioni sulla piattaforma programmatica e sull'attività del collettivo stesso siano riportate notizie e giudizi relativi ai cinegiornali romani, allo sviluppo degli Etats Généraux, all'iniziativa nei Newsreel americani, come a tracciare la storia del gruppo.
I cinegiornali studenteschi vengono considerati il primo tentativo di concretizzare nella pratica un'alternativa alla comunicazione e all'informazione di massa in mano al potere, di cui da lungo tempo gli intellettuali di sinistra denunciavano la funzionalità al sistema.
Ma quello che in modo particolare viene sottolineato è l'esigenza precisa, concreta da cui sorgono: lo scontrarsi quotidiano del MS durante la lotta politica con il travisamento del suo operato da parte degli strumenti di informazione, che determina « la necessità immediata di utilizzare su vasta scala quegli stessi strumenti e di gestire i propri canali di diffusione ».
Due sono gli elementi positivi di questa esperienza che vengono messi in rilievo: il suo essere portata avanti da compagni direttamente legati al lavoro politico; l'inizio di un superamento della separazione tra politica e strumenti della cultura attraverso la collaborazione di alcuni tecnici e intellettuali del cinema e il loro negarsi in parte come classe separata. Mentre il limite più forte è indicato nella mancanza di canali di distribuzione alternativi e del localismo derivante da una generale carenza di coordinamento organizzativo.
Nella prospettiva di un'utilizzazione politica del cinema si rileva ancora oltre all'importanza di presentare con questa esperienza un arco di ricerca intorno ai temi della lotta di classe, la validità dell'obiettivo di « costituire forza d'urto in rapporto a quelle strutture politico-culturali di sinistra, tra cui in primo luogo l'ARCI, che per lo più cercano di mediare, attraverso l'amministrazione di ciò che viene fatto passare per cultura, la disarmonia fra base e vertice... ».
Pochi cenni sono invece dedicati ai film e ai loro difetti (stampo cronachistico, ripiegamento dell'analisi e assunzione di un tono trionfalistico). Di fatto bisognerà ritornare a « Ombre Rosse » (n. 6, gennaio 1969) per trovare un discorso critico più approfondito in questo senso e delle indicazioni pratiche più precise.
Altrettanto determinante è la costituzione degli Etats Généraux e l'inizio della loro attività di produzione e diffusione dei materiali filmati durante il maggio francese. Diversi e meno diretti saranno tuttavia i modi in cui questa esperienza inciderà sul CCM. Non saranno tanto le posizioni teoriche sostenute dai francesi — esplicitamente o implicitamente nelle indicazioni operative — a influenzare il gruppo italiano; anzi, forse possiamo dire che mancherà quel confronto approfondito che avrebbe pure potuto nascere e ci si limiterà a constatare i punti di convergenza con

le istanze emerse in Italia. Piuttosto saranno le esigenze pratico-organizzative ad essere recepite, al punto da determinare la stessa costituzione del Collettivo. Mentre gli elementi essenziali di quella che sarà la sua piattaforma programmatica — pubblicata nel Bollettino n. 1 dopo un anno dall'inizio della sua attività — si *riallacciano più direttamente* all'esperienza dei cinegiornali e alle linee proposte nel documento di Pesaro.

1969 (inizio) - Costituzione del CCM

« Le esperienze collegate alla diffusione dei film sul maggio francese e dei cinegiornali del MS romano hanno creato le premesse, e in un certo senso la necessità della formazione di un gruppo che favorisse la circolazione sistematica di cortometraggi politici, sia italiani che stranieri, e che contemporaneamente valesse a porre il problema, in modo non astratto come in passato, dell'uso del cinema come strumento di intervento politico all'interno di situazioni reali... » (O.R. n. 8, dic. 1969).
« Il Collettivo Cinema Militante si è assunto specificamente il compito di organizzare la diffusione di questo materiale... aprendo il varco al formarsi di un circuito realmente alternativo tra chi in prima persona lotta per la rivoluzione » (Boll. n. 1).
Nella piattaforma si precisa inoltre:
— la costituzione del CCM in collegamento con l'attività degli E.G. in Francia, dei Newsreel negli U.S.A. e di altri gruppi di cinema militante in Belgio e in Olanda;
— la non identificazione del collettivo con una particolare tendenza o gruppo della sinistra rivoluzionaria, pur collocandosi all'interno di questa;
— la necessità, nell'ambito del lavoro di diffusione, che venga assicurata al Collettivo la gestione autonoma della proiezione, e del dibattito.
Questi ultimi punti hanno una particolare importanza perché mostrano un'ambiguità, che è indice di una contraddizione più profonda e che non mancherà di ripercuotersi all'interno dello stesso CCM. La necessità, date le premesse di fondo sul ruolo dell'intellettuale e sulla funzione del cinema, di avere uno stretto legame con il movimento di base si scontra infatti con la volontà di conservare una propria autonomia, con il rifiuto di identificarsi con un gruppo politico — con una linea —, in assenza d'altra parte di un movimento unitario. Di qui l'ambiguità di un rapporto interno/esterno con il movimento politico, ambiguità che, soffocata all'inizio dal legame spontaneamente stabilito con le situazioni di base nel momento più caldo del movimento, finirà in seguito per creare delle contraddizioni profonde nell'attività del gruppo e all'interno di questo stesso, tra le sue diverse componenti, fino a determinare delle spaccature.
Di fatto il CCM non è del tutto omogeneo neppure all'inizio. Comprende infatti, per la sua stessa volontà di porsi come momento di coordinamento generale, diversi gruppi di lavoro dislocati per l'Italia, di cui i più importanti (numericamente e in base al lavoro svolto) sono quelli di Torino, Milano e Roma.
Il vero e proprio elemento comune sarà costituito dai materiali da diffondere e solo molto in generale dalla piattaforma; mentre disomogenei per composizione sociale e culturale, partiti da basi diverse e trovandosi ad agire in situazioni locali oggettivamente assai differenti, finiranno per effettuare esperienze di diverso tipo e per muoversi su linee non sempre uniformi.
Dopo un rapido sguardo su quello che è stata la fase iniziale di lavoro del CCM nel suo complesso esamineremo dunque i tre principali gruppi di lavoro.

Durante i primi dieci mesi (1969) di attività vengono effettuate circa un centinaio di proiezioni. Gli esiti sono diversi a seconda delle differenti sedi dove queste avvengono.
I film a disposizione sono:
— Italia: i quattro cinegiornali del MS romano, montati in un'unica bobina; un cortometraggio su Nixon a Roma; « Lotte alla Rhodiatoce » (dal 1970);
— Francia: nove tra cortometraggi e mediometraggi e una serie di diapositive degli E.G.;
— Stati Uniti: otto cortometraggi dei Newsreel;
— Germania: una breve documentazione sull'attività dell'SDS (Super 8).
Proiezioni nelle Università — Effettuate a Roma, Milano, Torino, Genova, Pisa, Padova, Trieste, Firenze. Sono le più facili da organizzare ma in generale ne è criticato l'esito: per lo più, a parte il successo spettacolare si notano infatti una scarsa utilità politica, una funzione prevalentemente emotiva, una stretta dipendenza dell'esito delle proiezioni dalle situazioni contingenti (momenti di rilancio e di riflusso), una difficoltà in generale al formarsi di un dibattito. Più positivi sono alcuni casi in cui oltre a essere più curata la preparazione precedente, le proiezioni sono fatte davanti a un pubblico più omogeneo e più ristretto, rispetto alle masse di studenti del MS di solito presenti nell'Aula Magna.
Proiezioni in ambiente operaio — Sono un numero assai scarso (Apollon di Roma, Rhodiatoce di Pallanza, in alcune cooperative, ecc.), gestite dal CCM ma con l'appoggio di organizzazioni sindacali, case del popolo ecc. per le difficoltà, soprattutto tecniche, trovate nell'affidare le pellicole direttamente a gruppi di fabbrica e di quartiere. Si rileva il carattere positivo delle manifestazioni: i dibattiti sempre seguiti ai film, la comprensione da parte degli operai della differenza fra cinema come spettacolo e uso del film come era proposto dal gruppo, le vivaci discussioni e il loro dirigersi verso temi attuali della situazione italiana. Si nota in generale uno scarso interesse per i film americani, visti in chiave folkloristica.
Proiezioni nelle sedi dei partiti — Avvengono solo in casi particolari, per lo più in caso di difficoltà a disporre la sede e proiettore. Si riscontrano esiti diversi, sia a livello dell'atteggiamento dei responsabili (paternalistico, inquisitorio) sia a livello delle reazioni operaie.

1) CCM - TORINO

Si può considerare il gruppo « leader », in parte per la sua composizione interna (la provenienza di un certo numero di membri da un'esperienza più direttamente legata al cinema e in generale a problemi politico-culturali), in parte anche per la situazione oggettivo di Torino (forte presenza e combattività operaia, specialmente in questo periodo, legami stabiliti fra MS e gruppi della sinistra rivoluzionaria con la base operaia, tradizione anche precedente in questo senso).
Da questo gruppo proverrà infatti il maggiore contributo sia al dibattito « teorico », sia all'attività pratica, soprattutto se si guarda al lavoro svolto nei primi tempi e al tipo di riflessione condotta su di esso.
Dal marzo al settembre (1969) sono effettuate una ventina di proiezioni sia a Torino che in vari paesi e cittadine del Piemonte. Di queste un primo gruppo comprende i film del maggio francese, un secondo quelli dei Newsreel, un terzo il film « Lotte alla Rhodiatoce ». Tra i due ultimi verrà ad inserirsi l'esperienza di produzione proprio dell'ultimo film.
Le ipotesi di fondo attorno alle quali il gruppo avrebbe sperimentato in concreto « un abbozzo di discorso sul cinema italiano militante » erano due:

1) la negazione pratica del film come spettacolo;
2) l'uso del film come strumento di dibattito.
Dunque da un lato la necessità di trovare i canali per raggiungere un pubblico "discriminato" secondo criteri di classe e più omogeneo possibile da un punto di vista politico; dall'altro il tentativo di rompere operativamente con la forma di merce del film, recuperando la sua utilità alla lotta di classe attraverso il suo uso strumentale alla creazione appunto di un dibattito fra il pubblico. Quest'ultima ipotesi non è in realtà che il riflesso delle analisi compiute dagli E.G. i quali avevano condotto più a fondo il discorso sulla mercificazione dell'oggetto attraverso quel processo definito l'« ideologia dello spettacolo ». Benché la sua assunzione da parte del Collettivo di Torino indichi una maggiore apertura agli apporti esterni e una certa sensibilità a questo tipo di problematica, in realtà essa sarà assorbita completamente dalla seconda, tema centrale del gruppo, senza dare l'avvio a ulteriori riflessioni e approfondimenti.
Nel fare un bilancio di questa prima fase di esperienze ancora, come si ammette, assai limitate, oltre a problemi di carattere tecnico (apparentemente, relativi alle informazioni preliminari sul tipo di proiezione, alla traduzione delle colonne sonore, ecc.), si sottolinea in particolare la difficoltà riscontrata « di gestire il dibattito in termini non culturali ma politici », di passare cioè da un momento « spettacolare » (eccitazioni, entusiasmo) e una « presa di coscienza » dei problemi, in rapporto alla propria condizione di classe. In base a queste considerazioni si viene così a porre la necessità di arrivare a definire, in termini non astratti ma operativi, quali siano le caratteristiche dei film che "servono", sulla linea delle ipotesi precedenti. « Cosa — si rileva — che può essere fatta solo attraverso un impegno sui film stessi ». Si pone dunque la necessità di promuovere, contemporaneamente all'attività di distribuzione, anche un lavoro di produzione di materiale, avendo come prospettiva di fondo quella di « una gestione diretta di tutto il lavoro, da parte dei momenti di base dell'organizzazione rivoluzionaria ». Ma essendo questa ancora assente, al fine di stabilire quei collegamenti diretti con le situazioni concrete indispensabili per poter precisare meglio delle ipotesi sul cinema militante, si propone di muoversi a due livelli:
1) indirettamente, attraverso i gruppi di lavoro politico esistenti;
2) direttamente, nelle situazioni di base, ma completamente dall'esterno, nel tentativo di allargare il terreno di verifica fra i gruppi stessi.
Per quanto riguarda i film, si avverte la necessità di definire i materiali a disposizione a seconda della loro « funzionalità »: da una parte quelli a carattere prevalentemente "informativo", da usare insieme ad altro materiale di informazione all'interno dei gruppi politici (controinformazione); dall'altra i materiali cosiddetti « di sollecitazione politica » da utilizzare verso gruppi di persone meno omogenee da un punto di vista ideologico.
Queste indicazioni si preciseranno meglio in seguito a quello che si ritiene sia stato il fatto più importante di questa prima fase di attività del CCM di Torino: la lotta alla Rhodiatoce di Pallanza e la produzione del film *Lotte alla Rhodiatoce.*
L'origine di questo film non è di fatto molto chiara: Riportiamo quello che viene affermato dallo stesso CCM, e da « O.R. » n. 8).
Realizzato dal « comitato di lotta », organismo di coordinamento nato nell'inverno '68/69 (le lotte alla Rhodia iniziano nel 1968) e composto anche da studenti medi e universitari, il film nascerebbe sulla base di una prima esperienza di documentazione interna effettuata durante le lotte della primavera del '70 (inizialmente fotografica, poi anche cinema-

tografica); il materiale, proiettato durante l'occupazione della fabbrica con una colonna sonora in cui si fa il punto delle lotte in corso, si dimostra utile. Il comitato di lotta decide quindi di servirsene e continua a documentare lo svolgimento della lotta, realizzando successivamente il film in cui si cerca di dare una prima valutazione globale dei fatti, con lo scopo di farne uno strumento ddi circolazione e di crescita politica del dibattito. Affrontato il problema della distribuzione, il comitato di lotta decide inoltre di affidare il film al CCM, che lo presenterà in varie parti d'Italia, mentre alcune copie circoleranno attraverso canali analoghi in Francia, Stati Uniti e Giappone.

Girato con un'attrezzatura estremamente ridotta (una cinepresa, un registratore commerciale senza possibilità di sincrono), il film presenta una serie di carenze « sul piano delle possibilità di espressione visiva »; ma per trovarne una critica bisogna rifarsi ancora a « O.R. » (n. 8, dic. 1969): quel che importa al collettivo è infatti soprattutto rilevare le indicazioni di fondo emerse nella realizzazione del film a livello del comitato di lotta, e che verranno fatte proprie dal gruppo stesso.

1) « chi fa il film deve essere *"dentro" la lotta* », se si vuole usare la cinepresa come uno strumento degli operai per generalizzare la lotta; 2) « chi fa il film deve essere *"dentro" il cinema* »; non si crede a quelli che dicono di « mettere la cinepresa in mano agli operai ».

Inoltre: *a*) bisogna usare il cinema come strumento utilizzabile *durante* la lotta; *b*) al termine della lotta si deve avere materiale che serva per allargare il senso della lotta dal contesto specifico a quello più generale. Sembrava la conferma e lo "sbocco" naturale del discorso portato avanti fino ad allora dal collettivo, che non esita infatti a farlo proprio e riceve una grossa spinta a proseguire in questa direzione.
In realtà il discorso più specificamente filmico, incerto e appena abbozzato fin dall'inizio in quanto visto in funzione puramente strumentale non sarà mai approfondito.

Prevarrà invece, almeno per un certo periodo, l'indirizzo verso un cinema "legato alle lotte" nel senso espresso sopra; un cinema la cui funzione informativa e didattica è subordinata sempre più alla sua immediatezza, al suo legame con una situazione particolare e concreta, immediatamente significativa. Questa linea segnerà la naturale evoluzione del discorso sul film come "atto politico" iniziato a Pesaro — naturale tenendo conto complessivamente della situazione oggettiva e soggettiva in cui si muove il CCM-Torino, di cui non ultimi elementi sono la particolare fase delle lotte contrattuali in quella città e la linea generalemente spontaneista dei gruppi extraparlamentari che vi operavano. All'interno del CCM questo stesso nuovo indirizzo sarà invece uno dei motivi centrali che presto porteranno ad una spaccatura fra gruppo di Torino e gruppo di Roma. *Lotte alla Rhodia* chiude comunque un primo capitolo nella storia del CCM. Del film vengono stampate alcune copie, ma la diffusione in Italia è limitata al solo Piemonte (all'estero circolerà in Francia, Giappone, USA) seppure con risultati "buoni" per quanto riguarda il dibattito che riesce a suscitare. E' l'ultimo gruppo di proiezioni effettuate dal Collettivo di Torino nel 1969. E' ormai autunno, l'« autunno caldo » e con le lotte contrattuali inizia la seconda fase dell'attività del CCM. Già dall'estate i componenti del gruppo si dedicano a un tipo di lavoro più direttamente politico. La militanza cinematografica passa in secondo piano: più urgente e importante è seguire il movimento operaio nelle fabbriche, nei quartieri, nelle manifestazioni per la città, partecipare alle assemblee, fare i picchetti. Anche gli studenti sono usciti dalle università, il Movimento Studentesco in quanto tale è ormai finito. Ora militano nei gruppi della sinistra extraparlamentare, o gravitano intorno ad essi, nei

vari comitati e consigli che si formano. A questa esperienza, che pure rappresenta una pausa della sua specifica attività, viene attribuita da parte del Collettivo una grande importanza, come momento di grossa "crescita". In realtà si tratterà più di una maturazione individuale che collettiva, del gruppo in quanto tale. In seguito non vi saranno infatti grandi svolte di prospettiva o approfondimenti o nuove iniziative; continuerà invece il lavoro di diffusione già iniziato, all'interno di un'organizzazione distributiva che su scala nazionale mostra sempre più la sua fragilità, mentre la produzione sarà determinata più da motivi occasionali che da scelte precise. Dopo il convegno dell'ottobre 1969 che aveva visto il confronto fra le posizioni dei diversi gruppi regionali e l'uscita del primo (e unico) numero del Bollettino, si assiste anzi a un generale rallentamento del lavoro, rispetto a quella che era stata la fase iniziale: più rari sono i momenti di riflessione e di verifica, pressoché inesistenti gli interventi a livello "teorico"; la linea stessa, pur restando quella già affermata tende a venir modificata, schematizzata sulla base di fatti contingenti; i problemi a carattere più generale, non risolti né ulteriormente chiariti, tendono a passare in secondo piano rispetto a quelli più pratici e immediati.

La rivista « Ombre Rosse » cesserà, con la fine del 1969, le pubblicazioni — col che verrà a mancare un ulteriore momento, non marginale, di ripensamento e elaborazione.

Le testimonianze stesse che si possono raccogliere diventano più difficili, basate su "ricordi" spesso lacunosi, approssimativi e contraddittori. Durante l'autunno arriva a Torino un neoregista del Centro Sperimentale con alcuni collaboratori per effettuare delle riprese delle lotte contrattuali. L'intenzione è fare un film su quegli avvenimenti, il rapporto con gli operai è quello dell'« autore » esterno ai fatti, ma i mezzi a disposizione sono consistenti e vengono girate diciotto ore di materiale: assemblee, cortei, ma soprattutto discussioni « dal vivo », dibattiti interni.

Il materiale ritorna naturalmente a Roma. E' richiesta la collaborazione del CCM di Torino per la sua organizzazione, il montaggio il parlato. Vengono presi contatti con Viale e Fortini per i testi. Ma il film non verrà mai realizzato, almeno nei termini previsti, per motivi personali e contingenti di vario tipo. Una piccola parte del materiale sarà in seguito usato nell'edizione di « La fabbrica », il resto non verrà mai visto da nessuno. E' intanto la primavera del 1970.

Il lavoro di distribuzione continua, anche se limitato a due soli films: *Lotte alla Rhodia* e un documentario politico giapponese. Si diradano invece i contatti con diversi gruppi facenti parte del Collettivo, mostrando la fragilità di quel tipo di organizzazione, mentre nel corso dell'anno si arriva a una netta rottura col gruppo di Roma e all'avvicinamento e collaborazione con un nuovo gruppo, di origine assai diversa, il Gruppo Iniziativa ANAC (cfr.), a livello di contatti e scambi di materiale.

Di fatto il movimento ha perso ormai molto della "spinta" originaria e vive un po' del passato. Il periodo di lavoro politico diretto ha contribuito, anziché favorirne il rilancio, alla dispersione delle forze e dell'attività in genere. Del resto il 1970 segna un periodo di pausa e ripensamento per tutta la sinistra extraparlamentare. Il rifluire su se stesso del gigantesco movimento di classe sviluppatosi nell'autunno aveva messo in evidenza i limiti dei gruppi e la loro incapacità di offrire un'alternativa politica reale, al di là di astratti assiomi o di un attivismo praticistico. Mentre molti gruppi modificano le loro posizioni e cercano nuove soluzioni organizzative, altri si costituiscono (i gruppi « marxisti-leninisti ») su diverse basi teorico-pratiche, a partire dalla critica dei precedenti errori. Niente di tutto questo avviene invece sul terreno politico-culturale, tanto

meno su quello del cinema militante in particolare, neppure dove maggiore erano state le sensibilità, la riflessione e l'elaborazione.
Un ultimo avvenimento si verifica che avrebbe potuto costituire l'occasione di un ripensamento generale — fino in fondo e non solo in parte come è accaduto — e quindi forse anche di un rilancio del movimento su altre basi.
Verso la fine dell'anno una delegazione composta anche da operai compie un viaggio in Cina. Fra questi un operaio, militante di Lotta Continua, si pone il problema di documentare la realtà cinese e chiede al gruppo una cinepresa. Viene recuperata una Super 8 e solo poche bobine di pellicole a colore. Al suo ritorno l'operaio in una serie di conferenze parlerà a diversi tipi di pubblico della sua esperienza, delle osservazioni fatte, degli aspetti della società cinese che più lo hanno colpito. Il CCM di Torino segue l'operaio in queste conferenze e le registra mano a mano. Dal materiale visivo e sonoro raccolto nasce così l'idea di farne un film, dapprima un'idea generica ma che via via si precisa e prende consistenza. I membri del gruppo erano stati colpiti da alcune caratteristiche del materiale: la scelta degli oggetti ripresi, l'attenzione "spontanea" per una serie di particolari che sarebbero forse sfuggiti a un osservatore diverso, l'efficacia dei discorsi, sempre riferiti alla situazione concreta attuale italiana, lontani da ogni ideologismo. Piuttosto che l'essere genericamente « fatto » da un operaio, importava la presenza di un punto di vista operaio: questo era necessario mettere in luce, nel modo più chiaro possibile, senza lasciarsi trascinare da facili suggestioni. Viene così deciso, ad esempio, di doppiare il sonoro, scegliendo fra l'efficacia di un discorso meglio organizzato e l'« effetto » della « viva voce » dell'operaio.
Il risultato è un film di mezz'ora dal titolo: *La fabbrica aperta*, di cui sono fatte cinque copie.
Più o meno consapevolmente l'esigenza era quella di passare a un tipo di film più analitico, non legato all'immediatezza delle lotte e quindi non tanto di « intervento » quanto di « informazione », come stimolo a una riflessione sulla situazione attuale. Ma questa linea di tendenza non ha il tempo di perfezionarsi e affermarsi.
L'importanza e il significato di questo tentativo, pure verificato positivamente in una serie di dibattiti seguiti alla sua prima diffusione, non vengono capiti proprio dai "militanti politici": Lotta Continua decide di ritirare le copie e impedisce la gestione del film da parte del CCM, tranne che nella zona di Torino. La distribuzione e la possibilità di un'ulteriore verifica e crescita sono così bloccate. *La fabbrica aperta* resterà l'ultima esperienza produttiva del gruppo, almeno prima della sua "conversione" all'uso del VTR, dopo un periodo di pausa durato alcuni mesi.

2) CCM - MILANO

Ha una composizione esclusivamente studentesca, estranea a ogni problematica cinematografica, che si riflette nel tipo di attività frammentaria e contraddittoria portata avanti.
Le stesse informazioni su questo gruppo sono difficili da reperire, a causa della continua "rotazione" dei suoi membri — proprio in quanto studenti — della mancanza quasi totale di testi scritti, della sovrapposizione di iniziative pratiche e posizioni "teoriche".
Il gruppo si forma sulla base della proposta organizzativo-distributiva generale del CCM (nata tra Torino e Roma) ma sembra, subire via via un processo di evoluzione autonomo. Dopo una prima attività di diffusione, attraverso dei contatti avuti con un pubblicitario si pensa alla produzione di un film. Questa idea fa nascere una serie di riflessioni sul significato

che il film avrebbe dovuto avere e sui problemi in generale del cinema militante; riflessioni che, pubblicate in seguito sul Bollettino n. 1, danno una misura delle differenze di impostazione che potevano sussistere fra le varie componenti di una stessa organizzazione.

Anche il gruppo di Milano inevitabilmente viene a riflettere la specificità della situazione in cui si trova ad operare: le diverse caratteristiche del MS locale che non ha conosciuto i controcorsi di Palazzo Campana e quel livello di elaborazione politico-culturale; il tipo di politicizzazione immediatamente generale; l'assenza del cinema, dell'industria cinematografica e delle sue contraddizioni, di quel particolare "ceto" di intellettuali che costituisce il cosiddetto « mondo del cinema », dei film con tutto quello che comportano di problemi tecnici, politici, teorico-critici; la presenza massiccia, d'altra parte, di altri mezzi di comunicazione di massa, la televisione e in particolar modo l'industria pubblicitaria.

Nelle sue posizioni si rileva una notevole confusione fra diversi punti di approccio del discorso; fra cinema in quanto "arte", cinema come mezzo di comunicazione di massa, cinema a livello di un uso dello strumento in funzione politica più o meno direttamente collegate al movimento politico generale.

Si afferma una posizione "di coda" del cinema-"arte" nel movimento rivoluzionario in quanto non può dare a questo quelle risposte che « trovano soluzione solo nella lotta frontale »; tuttavia si rivendica una certa funzione a un "prodotto artistico" in rapporto alla « contemporaneità con cui espone problemi, dubbi, soluzioni che già si pongono a livello politico. Si critica l'assolutizzazione dei valori di arte, civiltà ecc, operata dall'ideologia capitalistica, ma senza approfondire il discorso né arrivare ad alcuna conclusione.

Si capovolge poi il discorso considerando i mass-media la "nuova arte" che da una parte bombardano il proletariato, dall'altra sarebbero i creatori di un nuovo linguaggio dai contenuti trasparenti, di cui sembra venir valutata positivamente la "comunicabilità", in opposizione a quella "oscurità" che sarebbe specifica caratteristica del "linguaggio artistico". Si arriva addirittura a proporre un uso, da parte del CM al momento attuale, delle stesse "forme" dei mass-media, di questo "linguaggio-arma" da « ritorcere contro i padroni » e si contribuisce così non poco a rafforzare quel falso mito della "comunicabilità" come banalizzazione ad uso delle masse, come riduzione del linguaggio agli stereotipi propri della cultura di massa più deteriore che condizionerà tanti discorsi e prodotti non soltanto cinematografici.

Il film (I totem) si collocherà all'interno di questa linea: un discorso didascalico ed estremamente schematico sulle origini e il significato della cultura come strumento di oppressione realizzato attraverso cartoni animati, della durata di 40' e autofinanziato. Se la collaborazione con il pubblicitario è solo episodica, anche questa linea si trasforma a seconda delle occasioni che si presentano, della situazione che cambia.

Tra Il 1969 e il 1970 viene prodotto un altro film, del tutto diverso, conosciuto con il nome di « Zardoni »: due interviste una di seguito all'altra sugli obiettori di coscienza e le lotte nell'esercito, realizzate a 16 mm. per una durata di 15 minuti.

Dopo l'autunno 1969 si afferma sempre più la linea secondo cui il cinema deve servire alla "crescita della lotta": il film come « pretesto » in funzione del dibattito successsivo, valido per i temi che tocca.

Le posizioni sono comunque molto elastiche. Anche a livello di distribuzione, ad esempio, di fronte alle richieste di materiale sempre più numerose specie dopo l'articolo sul cinema militante apparso sui « Quaderni Piacentini », il gruppo di Milano è propenso a non fare discrimina-

zioni e a non rifiutare il film dove è impossibile controllarne la gestione politica, venendosi a trovare in questo in disaccordo col CCM-Torino.
A livello locale, il gruppo gestische la diffusione dei film del CCM e organizza proiezioni soprattutto nei paesi intorno a Milano, in circoli culturali, scuole, sedi di partiti, dovunque vi siano dei punti di riferimento che ne diano la possibilità. Le difficiltà sono notevoli, perché di molti film esiste di fatto un'unica copia, ma l'attività procede, anche se in modo frammentario. Vengono fatte inoltre molte riprese, specialmente di lotte in corso, ma il materiale, soprattutto per motivi organizzativi, non viene poi utilizzato.
In seguito il gruppo cresce numericamente e contemporaneamente l'idea del cinema legato alle lotte, si precisa e si concretizza meglio. Coloro che si dedicavano ad una pratica cinematografica dovevano essere interni alle situazioni specifiche di lotta e il materiale girato doveva servire prima di tutto agli stessi protagonisti della lotta. Si riscontrava quindi la necessità di un'utilizzazione immediata del materiale ed una sua gestione diretta da parte dei militanti politici. Nel momento in cui si verifica l'importanza di questa gestione diretta viene a farsi strada anche l'ipotesi di un lavoro di informazione che ponga il gruppo costantemente "al servizio" delle situazioni di lotta. L'esperienza successiva, infatti, è la realizzazione del film *Le lotte di Via Tibaldi* che, girato in occasione di una occupazione di case da parte di un gruppo di famiglie, verrà poi gestito in prima persona dagli stessi occupanti.
Ma a questo punto l'esigenza di un lavoro che permettesse una rapida ripresa ed una altrettanto immediata distribuzione, porta il gruppo ad allontanarsi dal mezzo cinematografico in favore di uno strumento più agile quale il VTR. Da allora comincia una nuova fase, caratterizzata dalla ricerca di nuove possibilità comunicative e dall'uso di altri mezzi non più strettamente cinematografici.

3) CCM - ROMA

Presenta delle caratteristiche abbastanza diverse dagli altri gruppi sia per la composizione eterogenea e mutevole, sia per le trasformazioni subite in un arco di tempo relativamente breve, che porteranno alla nascita di nuovi raggruppamenti e infine alla rottura con il nucleo torinese e l'organizzazione stessa del CCM.
L'iniziativa vera e propria parte da un ristretto numero di persone facente capo al Filmstudio. Interessati alle distribuzioni per motivi concernenti la loro stessa attività e venuti in possesso di una serie di materiali "politici" (i film del maggio francese e quelli americani in particolare) avevano già intrapreso dei viaggi per l'Italia alla ricerca di collegamenti che permettessero una diffusione dei film. Incontratisi con il gruppo di Torino, contribuiscono in gran parte a far sorgere l'iniziativa stessa del CCM.
Ideologicamente legati al movimento situazionista francese ma vicini di fatto più al cinema che alla politica, estranei alla problematica politico-culturale della sinistra tradizionale, esterni ai movimenti di massa e ad ogni tipo di pratica sociale, i componenti di questo nucleo imprimono all'attività di questa fase iniziale un'impostazione assai diversa da quella di Torino o Milano. La diffusione anziché svolgersi all'esterno tende a rimanere limitata al solo Filmstudio, e tema centrale affrontato diventa il rapporto fra platea e film. Il tentativo è quello di superare il concetto generico di "pubblico" attraverso un tipo di fruizione non più spettacolare e passiva e la ricerca di una platea precisa, di classe. Il film è dunque visto come momento di "intervento" più che di "informazione", intervento che in questa direzione viene ad assumere un significato meno

immediatamente legato alla "politica" in senso stretto e più vicino a quella che si potrebbe definire "educazione".
Quanto all'attività produttiva, non se ne parla quasi e tutt'al più la si prevede in tempi molto lontani.
In questo periodo entra a far parte del collettivo anche un notevole numero di professionisti del cinema, registi più o meno inseriti o ruotanti intorno al cinema commerciale, facenti parte dell'ANAC, ideologicamente "di sinistra" — i più legati al PCI, alcuni vicini al MS o ai gruppi extraparlamentari. Ma il loro apporto non sembra abbia molto rilievo e quasi immediatamente la maggior parte finisce per staccarsi dal collettivo: alcuni di essi daranno vita a un nuovo gruppo, il Gruppo Iniziativa ANAC e solo uno di essi resterà nel CCM.
In un secondo momento (la seconda metà del 1969) la situazione si modifica: subentrano dei nuovi componenti di matrice studentesca, si stabiliscono dei collegamenti con i gruppi politici. L'attività, sempre limitata alla diffusione dei film del CCM, si sposta verso l'esterno, nelle scuole, nelle fabbriche, nell'Università, nei quartieri. Il nucleo iniziale del Filmstudio si stacca dal collettivo, mentre cominciano ad affacciarsi i primi dubbi sull'impostazione del lavoro e sul tipo di organizzazione generale da darsi, dubbi che porteranno, all'inizio del '70 alla frattura con Torino e Milano.
Le critiche vertono sul tipo di intervento, ritenuto generico e ideologico. Il gruppo — si dice — è un gruppo di cinema mentre pretende di fare interventi "politici"; non ha la capacità di affrontare i temi e di farne anche solo un'occasione di un dibattito politico vero e proprio.
Attraverso i nuovi collegamenti il concetto di "intervento" è venuto ad assumere un diverso significato. L'uscita all'esterno ha messo in evidenza l'ambigua collocazione del collettivo e non solo di quello romano — che non vuole identificarsi con nessun movimento o gruppo politico e tuttavia ha l'esigenza di definire in qualche modo se stesso e la propria linea politica e di azione.
Il discorso di fondo che caratterizza il gruppo continua comunque a incentrarsi sulla funzione « educativa » delle proiezioni che comporta la negazione della necessità di legare strettamente l'uso del film alle situazioni politiche locali del momento e quindi il rifiuto della concezione di un « cinema tra le lotte » che si sta imponendo nel nord. Da qui nascono anche le forti perplessità del gruppo verso l'attività di produzione che infatti non verrà mai svolta, almeno in quanto CCM.
Questa differenza nello sviluppo delle posizioni da un lato del settore "nord" del CCM, dall'altro di quello romano risulta abbastanza significativa se si considera la specificità delle situazioni in cui i due "settori" si sono trovati ad agire in quel periodo particolare che è stato il 1969/70.
Là vi è un fortissimo movimento politico di massa, lotte di fabbrica la cui presenza, per le dimensioni e il livello raggiunto, si impone in ogni settore della vita sociale, condizionando in special modo l'attività e la linea dei gruppi politici, già orientati in questo senso, in una direzione spontaneistica e movimentista (importanza primaria delle lotte come momento di crescita, delle forme di base — consigli e comitati — come unica forma organizzativa, ecc.) ma influenzando anche ogni altro movimento, da quello degli studenti alle varie iniziative che si pongono sul terreno politico-culturale. Sono zone del resto a forte concentrazione operaia, dove anche in altri periodi la presenza delle fabbriche, delle contraddizioni che queste pongono, delle lotte operaie, non si può evitare. La stessa struttura urbana, la composizione sociale, l'attività economica di quelle città si basa sulle fabbriche.
Diversa è la condizione di Roma, città dove il proletariato « classico »

è quasi assente e molto maggiore è la quantità di sottoproletari, città disgregata e pluridimensionale dove le fabbriche, in numero molto inferiore agli uffici ministeriali e forse anche alle case di produzione cinematografiche rimangono confinate all'« esterno » senza che nella città si sia costretti ad avvertirne il peso. A Roma l'autunno caldo è vissuto in modo diverso e l'enorme manifestazione di una giornata in cui gli operai affluiscono da tutto il paese non basta ad imporre la loro presenza nella città, presenza che in effetti ha un ruolo politico minimo in confronto, ad esempio, con quella dei centri politici e sindacali.
I gruppi romani lavorano soprattutto nei quartieri, nelle borgate, nelle scuole, anche nel 1969. Le fabbriche e le loro lotte a Roma vengono ad assumere dei significati spesso falsi, quasi "emblematici".
Questa diversa condizione locale non può non influire anche a livello del cinema militante. Quando nella primavera del 1970 a questo tipo di contrasti si aggiunge la volontà da parte del gruppo torinese di centralizzare l'organizzazione con la creazione di un esecutivo (a Torino) sulla propria linea, avviene la frattura. A Roma si è molto più cauti e la proposta è giudicata intempestiva, data la debolezza del collettivo, i problemi ancora aperti, le forti perplessità su tutta l'impostazione.
Da allora il CCM romano seguirà un'evoluzione autonoma e i dubbi interni finiranno per portare alla costituzione di un nuovo gruppo, il Centro di Documentazione Cinema e Lotta di classe.

DOCUMENTI
DAL BOLLETTINO DEL « COLLETTIVO CINEMA MILITANTE »

INTRODUZIONE

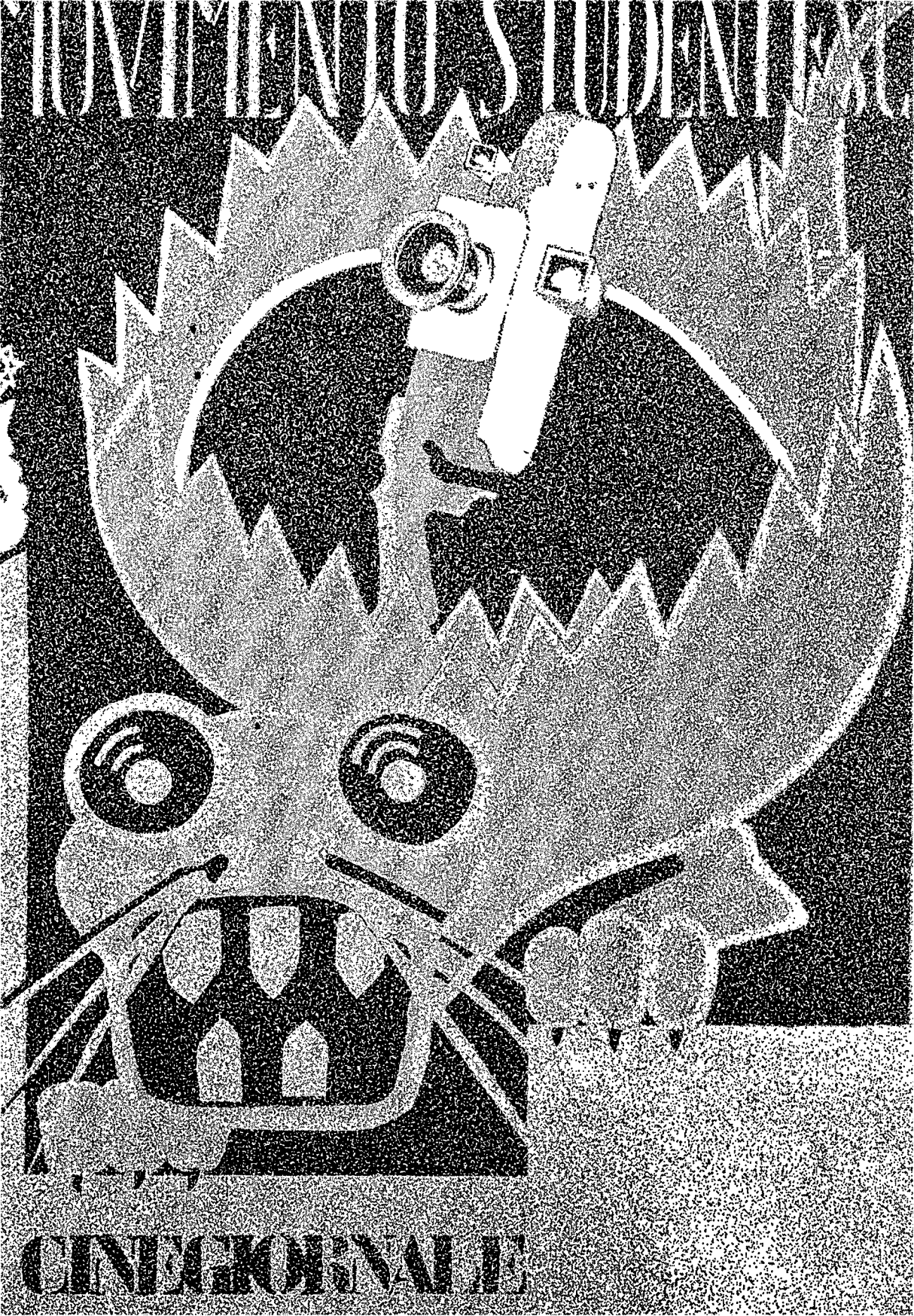
Sono ormai vari anni che schiere di intellettuali indagano e denunciano il ruolo che le comunicazioni di massa ricoprono quali momenti strettamente necessari alla struttura del potere. Tuttavia, solo di recente, fissando il nostro occhio sui gruppi e movimenti della sinistra rivoluzionaria, notiamo il tentativo di concretizzare nella pratica un'alternativa, di passare cioè al contrattacco non contentandosi di constatare una realtà. E ci pare che i primi passi di una certa ampiezza su questa strada vadano riconosciuti al Movimento Studentesco.
Trovandosi a svolgere la lotta politica non più sul delimitato piano delle esigue avanguardie minoritarie, il MS veniva immediatamente a scontrarsi con la dura realtà del puntuale ed intelligente travisamento del suo operato da parte degli strumenti di informazione. Manipolazione, deformazione e censura, rintracciabili in quanto comunicato all'opinione pubblica, riducevano di molto la portata dell'intervento.
Immediata si presentava la necessità di utilizzare autonomamente e su ampia scala quegli stessi strumenti e di gestire propri canali di diffusione. E questo non solo per affrontare sulla base di una chiarezza di movimento l'opinione pubblica nella sua più ampia accezione, ma anche — e in particolar modo — per ostacolare il pesante gioco che le forze tradizionalmente monopolizzatrici delle manifestazioni e volontà rivoluzionarie delle masse mettono in atto nei riguardi della classe operaia e degli altri strati in lotta. Ci riferiamo alla capacità di queste forze, da bravi volpi della politica, di cavalcare la tigre evidenziando — dalle varie situazioni, osservate e comunicate attraverso i propri strumenti di informazione — gli aspetti, le indicazioni che possono avallare una determinata linea politica. Un esempio:

Sull'Unità per vario tempo si è scritto entusiasticamente della vitalità delle lotte studentesche ed operaie, tacendo delle tesi e degli obiettivi che si accompagnavano a queste lotte, della presenza di gruppi in quanto accadeva, dei tentativi di organizzazione autonoma della classe operaia e di altri settori sociali in agitazione. Poi, timidamente, qualcosa è apparso: in taluni casi, realtà che tanto timore avevano suscitato — come i comitati di base — cominciano a far capolino tra le righe; ma come espresse, se non quali strutture d'appoggio della battaglia portata avanti dal sindacato con i suoi organismi specifici?
In poche parole, si può comprendere perché gli strati proletari siano talmente disinformati e privi di un rapporto organico — almeno a livello della conoscenza — con la reale dinamica e dialettica interna ai conflitti e la dimensione nazionale ed internazionale dello scontro.
Il discorso richiede un maggiore approfondimento: analizzare con calma, ad esempio, gli effetti che i mass-media provocano sulle masse, ma questo va al di là di quanto si prefiggono queste note.
Nel Bollettino, d'altra parte, uno degli impegni precipui dovrà essere quello di indagare questi problemi, e di comparare il lavoro che stiamo svolgendo a quello molto meglio organizzato e sperimentato che il Sistema, con i suoi vari aspetti, effettuato giorno dopo giorno per costruirsi un consenso generale.
A questo punto ci interessa fissare lo sguardo su uno degli strumenti scelti dal MS per competere, almeno in parte, a livello d'informazione con le strutture del potere: il cinema.
I cinegiornali del Movimento Studentesco, realizzati da un gruppo di compagni romani, sperimentavano questa strada. Va immediatamente sottolineato di questa iniziativa che i compagni che la portavano avanti erano direttamente legati al lavoro politico che il movimento svolgeva, seguivano cioè da vicino le varie fasi da esso percorse per riportarne poi i momenti essenziali attraverso l'immagine. Inoltre, per la collaborazione di alcuni tecnici ed intellettuali del cinema, la separazione tra politica e strumenti della cultura cominciava a sfaldarsi: gli intellettuali si negavano in parte come categoria separata realizzando così un primo passo verso una reale militanza e favorendo l'uso di determinati strumenti da parte di quei compagni che, pur non avendo una grossa preparazione o finalità espressive, individuano nella cinepresa la possibilità di un uso politico valido.
I limiti erano indubbiamente molti. Primo e più importante la mancanza di canali di distribuzione alternativi: i film circolavano nelle università, ma non riuscivano per lo più a toccare gli ampi strati sociali a cui per logica politica il materiale cinematografico doveva essere diretto. Quindi, per quanto riguarda i film, lo stampo cronachistico forse troppo pronunciato provocava un ripiegamento dell'indagine critica, ed anche il tono a volte trionfalistico risultava un lato negativo sempre da questo punto di vista. Comunque ciò che a nostro avviso spiega questi due aspetti — rimandiamo tuttavia ad un prossimo articolo del bollettino un'indagine più approfondita — è l'aver dovuto trovare una certa mediazione per esprimere correttamente aspetti e impostazioni accettabili dalla massa del movimento. Isoliamo questa critica proprio perché quello che ci pare più funzionale come indicazione di lavoro per il futuro volta ad un allargarsi del dibattito e ad un chiaro esplicarsi delle varie tendenze politiche è la produzione autonoma di gruppi di diversa impostazione politica, trasferendo a livello di distribuzione il proposito di presentare alle masse una volontà unitaria di lotta contro l'attuale società capitalistica, pur se la cosa è osservata sotto angolature a volte diverse.
Dopo l'esperienza del Movimento Studentesco — diremmo la più orga-

nica — vari progetti si sono messi in moto per l'utilizzazione politica del cinema pressocché in tutta l'Italia. Quasi tutto è rimasto comunque « locale »: questi sforzi non riuscivano a coordinarsi organizzativamente in modo da presentare un arco di ricerca abbastanza esauriente intorno ai temi della lotta di classe a quegli strati in cui il dibattito doveva svolgersi. Altro obiettivo non raggiunto: il costituire forza d'urto in rapporto a quelle strutture politico-culturali di sinistra, tra cui in primo piano l'ARCI che per lo più cercano di mediare, attraverso l'amministrazione di ciò che viene fatto passare per cultura, la disarmonia tra base e nucleo dirigente del partito, tra istanze sociali rivoluzionarie e programmazioni politiche.
Il Collettivo Cinema Militante si è assunto specificamente il compito di organizzare la diffusione di questo materiale, avendo tra l'altro intrapreso questo lavoro con la distribuzione dei films ad esso affidati da collettivi di altri paesi, Francia e Stati Uniti in principal modo, e aprendo un varco al formarsi di un circuito realmente alternativo tra chi in prima persona lotta per la rivoluzione.
Il bollettino illustra nelle pagine che seguono le scelte politiche, le tesi, le analisi su cui si è poggiato finora il lavoro del gruppo.
Unica cosa che vogliamo ancora affermare è la consapevolezza del gruppo del peso decisivo delle sovrastrutture nel progetto del sistema di controllare e inquadrare ai suoi fini i livelli di coscienza acquisiti dalle masse. Questo è da dire specialmente in un momento in cui, dopo gli attentati di Milano e di Roma, si sta effettuando una grossa campagna di stampa per influenzare l'opinione pubblica in maniera decisamente ostile alla sinistra extra parlamentare. In questa opinione pubblica si possono comprendere larghi strati in cui risiede la speranza rivoluzionaria. Ci si deve battere quindi per demistificare nelle menti di chi è continuamente bombardato dalla campagna repressiva questa diagnosi della realtà: e il cinema può essere un'arma notevole.

APPUNTI PER UNA DISCUSSIONE DI LAVORO DEL COLLETTIVO DI TORINO

Il Collettivo Cinema Militante di Torino ha iniziato il lavoro di proiezione dei film partendo da un paio di ipotesi di carattere molto generale, ma qualificanti in modo sufficiente, almeno in una prospettiva di breve termine, attorno alle quali sperimentare in concreto un abbozzo al discorso sul cinema militante.
Le due ipotesi consistevano in:
1) negazione pratica del film come spettacolo;
2) uso del film come strumento di dibattito.
Il che significava non solo trovare canali diversi di distribuzione rivolti a un pubblico "discriminato" secondo critero di classe (cioè operai, studenti), ed "omogeneo" dal punto di vista del lavoro politico (comitato di base, gruppo di porta, gruppo di intervento). Ma soprattutto tentare di rompere operativamente con la forma di merce del film, anche se a contenuto correttamente rivoluzionario, recuperando tutta intera l'utilità alla lotta di classe, in forma di portatore di dibattito politico e di "critica".
La verifica di tali ipotesi nel lavoro svolto dal gruppo torinese è risultata finora relativa, oltreché abbastanza limitata quantitativamente. Ci si è scontrati continuamente con problemi sempre diversi, di carattere tecnico più apparentemente che sostanzialmente; dalle informazioni preliminari

CINEGIORNALE

su! tipo di proiezioni e sulle caratteristiche dei film, al modo in cui veniva effettuata (e non) l'informazione su scala locale dell'iniziativa, ai problemi di traduzione della colonna sonora. Cozzando d'altra parte spesso con l'atteggiamento gastronomico dei partecipanti e con la difficoltà di gestire un dibattito in termini non culturali ma politici; passare cioè, per fare un esempio dall'eccitazione davanti alla violenza poliziesca all'individuazione, nello specifico della propria condizione di classe della violenza strutturale e sistematica, e alla coscienza della possibilità-necessità di organizzare contro quella un'altra violenza, ma diversa.
Queste limitate (una ventina circa) ma significative esperienze hanno aperto un ventaglio di problemi sui quali il collettivo deve misurarsi e precisare il proprio significato politico, consolidando nello stesso tempo le proprie capacità d'intervento.
Così come, tra tutti i problemi che sorgono intorno alla definizione stessa di cinema militante è oggi necessario, in termini non ideologici e metafisici, ma operativi, arrivare fondamentalmente a definire al nostro interno quali siano le caratteristiche dei film che ci servono sulla base delle precedenti ipotesi. Cosa che può farsi solo attraverso un impegno diretto sui film stessi; dove qui sta, forse, la saldatura tra esperienze fatte e prospettiva di lavoro futuro, nella coscienza cioè, della necessità di impegnarsi contemporaneamente nella produzione di materiale. Questo significa che il collettivo deve, oltre all'articolazione e all'approfondimento delle esperienze fin qui fatte, essere capace di:
a) raccogliere e discutere, rivolgendosi in questo anche all'esterno, tutti gli elementi che nascono dalle esperienze dirette, inquadrandoli in ipotesi un po' più specifiche sul cinema militante nella nostra fase attuale di organizzazione;
b) stabilire collegamenti permanenti di lavoro con tutte quelle situazioni che lo permettano;
c) diventare un riferimento preciso per quanti, in modo isolato e frammentario, si interessano al cinema come possibile strumento politico, e, soprattutto, mettersi in grado di rischiare direttamente sul piano della produzione di film nella nostra situazione di lotte operaie e studentesche.
Questo tentativo di articolazione del lavoro del gruppo nelle due direzioni fondamentali di produzione/distribuzione, deve tuttavia avvenire con un inquadramento sufficientemente chiaro, in base ad alcuni criteri di lavoro semplici, ma in grado di determinare una prima distinzione operativa sugli interventi di circolazione del materiale.
E' chiaro che la prospettiva è quella della gestione diretta di tutto il lavoro da parte dei momenti di base dell'organizzazione rivoluzionaria. In assenza di questa, anche se in previsione di questa, è necessario muoversi in pratica a due livelli:
I) indirettamente attraverso i gruppi di lavoro politico esistenti nelle loro situazioni specifiche d'intervento;
II) direttamente nelle situazioni di base ma completamente dall'esterno, nel tentativo di allargare il terreno di verifica ed arricchimento delle ipotesi di lavoro.
Con una pur ovvia schematizzazione, ne consegue la necessità di una definizione dei materiali a disposizione in funzione degli scopi prefissi; da quelli a carattere essenzialmente informativo, da una parte, a quelli che si potrebbero dire di sollecitazione politica, dall'altra (distinzione che non ha evidentemente nessun carattere assoluto tanto da avere valore anche all'interno dell'uso di uno stesso film).
Per quanto riguarda il primo tipo, esso dovrebbe essere utilizzato particolarmente all'interno dei gruppi di lavoro politico esistenti, allo scopo anche di stabilire un collegamento permanente (e magari con caratteri

di periodicità da studiarsi) tale da favorire la possibilità di autogestione del problema da parte dei gruppi stessi. Il lavoro in questa direzione pare essenziale venga integrato da raccolta di materiale "altro" informativo, sviluppando liberamente attorno alla proiezione del singolo film gli strumenti per una controinformazione.
Tale problema è presente anche nel secondo tipo di proiezioni, volto in particolare a sollecitare politicamente partecipanti meno omogenei da un punto di vista ideologico; ma deve essere visto in questo caso soprattutto come possibilità di collegare il dibattito sul film con i problemi della condizione di classe dei partecipanti.
Ne emerge come i materiali del secondo tipo siano usabili principalmente, negli interventi dei gruppi di lavoro verso l'esterno, o direttamente dal collettivo delle situazioni di base in relazione alle sue attuali capacità di confronto con la realtà di classe.
E' evidente che questi criteri hanno una funzione essenzialmente pratica, per permettere un rafforzamento ed un coordinamento, anche se minimo, del lavoro collettivo; e nascono dalla esperienza sin qui fatta in Piemonte, che non ci interessa oggi storicizzare ma risolvere dentro un piano di lavoro per l'immediato futuro.

GLI INIZI DEL NOSTRO LAVORO

Durante i primi dieci mesi della nostra attività sono state effettuate più di un centinaio di proiezioni. Le sedi in cui sono state effettuate ne hanno naturalmente determinato il carattere e l'esito. Possiamo grosso modo distinguere: le proiezioni davanti al movimento studentesco, quelle in ambiente operaio e quelle nelle sedi dei partiti.

Nelle Università.
E' qui che riusciva sempre più facile organizzare una proiezione; i films sono stati presentati più volte nelle diverse facoltà e sedi del Movimento Studentesco, a Roma, Milano, Torino, Genova, Padova, Trieste, Pisa, Firenze, ecc.; molto spesso le Università erano occupate, a Genova la proiezione del film vietata dalla polizia in un locale pubblico, è stata addirittura all'origine dell'occupazione.
Quasi dovunque si ripeteva la stessa situazione: clima di euforia di fronte alle immagini di scontri fra studenti e polizia, un senso di auto-esaltazione da parte del movimento davanti ad un film come Joli Mai. Nel migliore dei casi, a parte il « successo spettacolare », la manifestazione serviva tutt'al più a mantenere vivo un senso d'internazionalismo delle lotte studentesche; anzi nei peggiori, come a Torino, il giorno seguente ad una manifestazione fallita, la proiezione non faceva altro che sublimare le frustrazioni del MS in un momento di crisi locale.
Tuttavia si possono ricordare come politicamente positive le proiezioni ad Architettura di Roma, i giorni dell'occupazione, in un momento di rilancio delle lotte verso l'esterno, a Padova in un momento di isolamento del movimento, infine a Genova, una proiezione particolarmente curata dai compagni del posto che l'avevano fatta precedere dalla pubblicazione di documenti sulle lotte in Francia.
Le proiezioni risentivano dal carattere composito del Movimento Studentesco, cioè di un'organizzazione in cui i limiti fra quadri e base sono mal definiti: in una Aula Magna, di fronte a centinaia di persone, risulta difficile portare avanti un dibattito omogeneo; è molto più facile suscitare un applauso davanti ad una barricata del quartiere latino, che un sia pur

modesto interesse per le dichiarazioni programmatiche di un operaio di Sud Aviation. Del resto, risultati molto più soddisfacenti sono stati ottenuti con gli stessi documenti davanti ad un numero più ristretto ed omogeneo di militanti del MS fuori dell'Università, per esempio a Milano alla Casa dello studente e del lavoratore (ex Hotel Commercio) pochi giorni dopo l'occupazione, sempre a Milano alla Casa dello studente di Viale Romagna, a Recanati, in un circolo di giovani nelle mani del MS ecc.

Le proiezioni in ambiente operaio

Si possono contare le volte che abbiamo potuto mettere i film direttamente a disposizione della base operaia: è avvenuto all'Apollon a Roma, alla Rhodiatoce di Verbania durante le occupazioni ed in alcune cooperative operaie. Per lo più abbiamo dovuto appoggiarci ad organizzazioni sindacali e simili, alle case del popolo, alle Acli, ecc. Inutile dire che accettavamo di proiettare in queste sedi soltanto quando avevamo la garanzia di autonomia di dibattito.

Invece non ci è mai riuscito di affidare i film ai gruppi che fanno lavoro di fabbrica o di quartiere; non che mancasse un certo interesse da parte loro, ma si sono quasi sempre scoraggiati all'ultimo momento a causa dei problemi tecnici: il proiettore, la sala. Ricordiamo comunque che il materiale resta sempre a loro disposizione.

Fra i lavoratori l'interesse per i film è stato unanime; non è stato difficile far capire la differenza fra il cinema come spettacolo e l'uso che dei film proponevamo noi; le proiezioni sono sempre state seguite da dibattiti (se si esclude alla Rhodiatoce durante l'occupazione: dopo la proiezione di « Joli Mai » ed in seguito ad un arresto delle trattative, gli operai sono partiti per effettuare un blocco stradale).

I film americani hanno interessato meno degli altri e forse venivano visti un poco in chiave folcloristica, specialmente *Black Panthers.*

I film sulle rivolte studentesche hanno provocato quasi immancabilmente reazioni vivaci; un gran numero di operai avanzava serie riserve sulla volontà di lotta degli studenti che dopotutto venivano ancora visti come figli di papà; d'altra parte non sono mai mancati nel corso dei dibattiti altri compagni operai che prendevano le difese delle lotte studentesche. Le discussioni più ricche sono quelle che hanno seguito la proiezione dei documenti francesi sul rientro in fabbrica la fine dello sciopero e sulle lotte di Sud-Aviation (nonostante l'impostazione un po' dottrinale e propagandistica di questo film sconcertasse i compagni operai). Ma il lato più positivo di questi dibattiti è dovuto al fatto che quasi immancabilmente finivano col dirigersi verso temi attuali della situazione italiana: rapporto sindacati-base, significato dell'autogestione delle lotte, riformismo e così via. E ancora, queste proiezioni hanno mostrato, se già non lo si sapeva; fino a che punto l'esperienza francese sia stata travisata agli occhi della classe operaia italiana.

Nelle sedi dei partiti

In un certo numero di casi, e soltanto quando i compagni sul posto lo giudicavano opportuno, i film sono stati proiettati in sedi di partiti della sinistra ufficiale. Per lo più questo è avvenuto nel sud dove è più difficile disporre di un proiettore e di una sala.

L'esito delle proiezioni è stato diverso: per esempio a Roma, in due sezioni del PCI è con un atteggiamento paternalistico di fronte ai contenuti « retici » dei film che i responsabili in loco sono riusciti a soffocare ogni polemica e quindi ogni dibattito critico; a Napoli invece è prevalso l'aspetto inquisitorio e si sono rifiutati di far proiettare Nantes e Wonder. Risultati positivi sono stati ottenuti a Roma in una sezione del PSIUP ed

in una delle due proiezioni effettuate in sezioni del PCI a Genova: in entrambi i casi la sala si è divisa in due e nettamente si è preso posizione contro il revisionismo.
E' opportuno ricordare qui l'argomento tante volte usato dai quadri dei partiti e dei sindacati (anche al di fuori delle *sedi di cui si sta parlando*) di fronte ai documenti del maggio francese: si ammette che ci siano stati errori da parte delle organizzazioni sorelle, ma si esclude che qualcosa di simile possa verificarsi in Italia.
Due parole sul primo film realizzato dal collettivo cinema militante. Il film è stato ampiamente usato nel lavoro svolto dal collettivo di Torino.

LA LOTTA ALLA RHODIATOCE

Il film è stato realizzato *dal comitato di lotta* della Rhodiatoce di Pallanza, composto da operai e studenti, sulle lotte svoltesi nella primavera del 1969.
Ogni giorno sui muri della portineria della fabbrica, si esponevano dei pannelli con foto fatte nei momenti di lotta del giorno precedente, con didascalia che interpretavano questi momenti e con clogans. Contemporaneamente alcuni compagni avevano girato del materiale cinematografico proiettato per la prima volta durante l'occupazione della fabbrica con una colonna sonora in cui si faceva il punto sullo sviluppo della lotta in corso. La cosa si è dimostrata utile e si è deciso di servirsi di questo materiale e di continuare a documentare col cinema lo svolgimento delle lotte realizzando successivamente il film in cui si cerca di dare una prima valutazione globale dei fatti, uno strumento di circolazione e di crescita politica del dibattito.
Il film tocca questi momenti della lotta alla Rhodia:
1. (dic. 1967): firma dell'accordo tra sindacati e direzione sui carichi di lavoro. Questi accordi al momento della loro applicazione vengono rifiutati dagli operai che scendono in lotta.
2. (giugno 1968): sciopero spontaneo della filatura.
3. (inverno 1968-1969): nei reparti di filatura e torcitura nylon si delineano i *comitati di base.* Non vengono istituzionalizzati (anche per mitore di repressioni). Fermate e scioperi vengono coordinati dal comitato di lotta in cui confluiscono anche studenti medi e universitari.
4. (4 marzo 1969): di fronte al rifiuto dei padroni sul problema dei carichi di lavoro, si ha l'occupazione della fabbrica in cui si costituisce il *comitato di occupazione.* Il sindacato in tutta questa fase per non essere emarginato di fatto non ha altra possibilità che seguire le indicazioni del comitato di lotta.
5. Le decisioni più importanti (sciopero ad oltranza, occupazione) sono prese tutte dall'*assemblea generale,* convocata dal comitato di lotta.
6. La firma del nuovo accordo viene imposta nel momento in cui lo scontro aumenta ancora di intensità e di violenza.
7. Nel periodo immediatamente successivo all'accordo, le lotte riprendono all'interno dei reparti...
« Dal punto di vista cinematografico l'esperienza fatta ha suggerito:
a) chi fa il film deve essere "dentro" la lotta se si vuole usare la cinepresa come uno strumento degli operai per generalizzare (anche localmente) la lotta;
b) chi fa il film deve essere "dentro" il cinema. Non credo a quelli che dicono: mettere una cinepresa in mano agli operai. Abbiamo visto nel nostro film una grave carenza di linguaggio. Non ne siamo ancora pa-

droni e quindi abbiamo usato il cinema al di sotto delle sue possibilità espressive.
Inoltre:
a) bisogna usare il cinema come uno strumento utilizzabile durante la lotta. La prima parte di materiale girato è stato proiettato nella fabbrica occupata insieme a film sul maggio francese. Ciò è stato molto utile. La lotta della fabbrica veniva inquadrata in un ambito generale, veniva interpretata e rilanciata;
b) al termine della lotta si deve avere materiale che serva per allargare il senso della lotta dal contrasto specifico a quello più generale, come momento dello scontro anticapitalistico » (da una lettera di un compagno del comitato di lotta).

DAL COLLETTIVO DI MILANO SU UN LORO FILM

Questo film politico nasce nel mezzo di quattro fondamentali problemi del cinema militante:
— la scelta della piattaforma politica;
— la scelta del linguaggio;
— il finanziamento;
— la distribuzione.

La piattaforma politica
Nel film non si vuole dare una risposta ai problemi insoluti del movimento rivoluzionario (esempio: partito o non, operaismo o non, ecc.) poiché siamo convinti che i problemi di fondo trovano una soluzione solo nella lotta frontale.
Al cinema (come alle altre parti), spetta una posizione di coda. La massima penetrazione di un prodotto « artistico » nella realtà storica è la contemporaneità con la quale riesce ad esporre con le sue forme (v. Linguaggio più avanti) problemi, soluzioni, dubbi, che già si pongono a livello politico.
Si è cercato dunque di spiegare con questo film quali sono i problemi principali che la rivoluzione culturale ha posto alle sinistre occidentali, la disamina dei valori culturali borghesi e revisionisti, il gioco riformistico delle sinistre parlamentari, l'urgenza di riidentificare il nemico, ecc.

Il linguaggio
Il cinema tradizionale « artistico » si è sviluppato, come le altre arti borghesi, « in se stesso ». L'etica capitalista giustifica la collocazione classista della borghesia con il fatto che essa coltiva « valori assoluti » proiettati al di sopra del reale (il vecchio trucco sacerdotale) e quindi trasforma il significato politico di termini come arte, civiltà, progresso, democrazia, ecc. da reale a ideale. Affinché questo trucco non venga scoperto, demanda all'arte (che per sua genesi è comunicazione) il compito parallelo di evolvere (complicare) il suo linguaggio prima che i contenuti (complici di chi la mantiene) diventino troppo trasparenti alle masse. Insomma la sfera dell'arte deve assolutamente rimanare avvolta nel mistero. Per la borghesia « il valore di arte » non è definibile, l'arte è il dio a cui sacrificare l'agnello artista (l'artista è quasi sempre un travagliato, più è vittima sofferente più è gradito).
Di qui l'avanguardismo artistico, legioni di non capiti di mestiere che si affannano a sfornare codici di riserva per l'occultamento dei contenuti alle masse.

Ma oggi si è creata una contraddizione (un'altra). In questa sua fase di massima espansione il capitale ha bisogno anche dell'arte; il capitale infatti impone la sua dialettica alle masse mediando i suoi messaggi attraverso équipes di tecnici-artisti specializzati. Il meccanismo concorrenziale capitalista ha velocemente affinato a tal punto il linguaggio dei mass-media che i carosellieri (per lo più striscianti fuori dalle Arti maggiori, di cui ormai il capitale sembra fottersene) sono diventati una casta sacerdotale detentrice dell'alienante nuovo linguaggio massificato. In questa nuova arte i contenuti devono essere trasparenti, il contenuto è la merce. (La pop-art non è altro che la deposizione delle armi di alcuni artisti sacrificali agli artisti striscianti. Lasciamo agli Umberto Eco la soluzione di quale delle due merde sia la migliore. Sono pagati per dubitare).
A noi interessa che se ieri un comizio di piazza fatto nel dialetto giusto creava interesse nel proletario relegato al solo ruolo di produttore, che non aveva accesso al teatro e che non era raggiunto da nessun tipo di informazione, oggi lo stesso proletario è quotidianamente bombardato dai mass-media che lo raggiungono dovunque.
Il suo ruolo infatti sta entrando in una nuova fase: il capitale è stato costretto a dargli di più e quindi questo di più se lo deve riprendere, il nuovo proletario deve essere produttore-consumatore. I mass-media, nodo di questa nuova fase del proletariato, hanno creato un linguaggio arma che può essere imbracciata dai militanti, specialmente in questo momento politico che vede la circolazione delle idee abbastanza possibile. Noi non facciamo una denuncia moralistica di questi strumenti di oppressione, sarebbe stupido e inutile come chiedere il disarmo della polizia. Noi dobbiamo prendere le armi e usarle, le getteremo quando non serviranno più.
Questo film usa le forme dei mass-media (cartoni animati, simbologie elementari, sintetizzazioni grafiche, ecc.).

Il finanziamento
Pochi, pochissimi soldi, quasi niente attrezzatura e l'impossibilità di rifarci delle spese ci metterà in condizione di non poter produrre a ciclo continuo; il gruppo di Roma ci ha dato L. 200.000, un compagno di Milano L. 80.000, un altro L. 50.000 poi basta, questi soldi sono bastati appena per i primi giri di manovella (la cinepresa è a manovella), ci stiamo autofinanziando e quindi il lavoro procede con una lentezza estenuante, quando dovremo fare la sonorizzazione ci aspetta una mazzata terribile. In qualche maniera si farà...

La distribuzione
Quando avremo il proiettore, so che il gruppo di Roma ne ha già uno, e credo anche quelli di Genova e di Torino, si cercherà di proiettare in tutti i luoghi nei quali si gestisce una lotta (sindacati permettendo). Il film è realizzato in negativo quindi se ne possono fare le copie con poca spesa (sic!). La nostra idea è che dovrebbe essere il film stesso a crearsi la domanda, verificheremo questo punto nella prassi.

L'impianto del film
Il discorso verte sul significato della cultura come strumento di oppressione, nella prima parte in cartoni animati (cazzo che sgobbata), avviene l'elezione del primo leader da parte della tribù primitiva, il motivo dell'elezione consiste nella sua capacità speculativa e organizzativa: lui sa aggredire ma sa anche sfruttare l'oggetto della sua aggressione; dallo scontro tra tribù rivali nasce la guerra e quindi la storia, i trofei del

leader si trasformano in cultura, i suoi servi tribali sono da lui costretti alla specializzazione e quindi alla divisione del lavoro, in più crea sempre come trofeo una classe di servi improduttivi: artisti, scienziati, intellettuali che poi immetterà nella prosecuzione (tecnici). La lotta dei servi produttivi lo costringerà a sostituire i trofei iniziali: inventa la democrazia, la conquista scientifica (la luna), lo stato, il parlamentarismo, il sindacato. Ma le pressioni popolari a questo punto superando le sue previsioni: i servizi rifiutano i suoi valori e le sue regole del gioco e da questo nasce la rivoluzione e quindi la sua fine.
La durata del film dovrebbe essere di circa tre quarti d'ora, il film sarà in bianco e nero (con eccezione degli ultimi tre minuti che saranno a colori) in 16 mm. in sonoro ottico.

DAL COLLETTIVO DI ROMA
PROIEZIONI EFFETTUATE A BOLOGNA 23-24 OTTOBRE

Sono state organizzate due serate in un circolo dell'ARCI. Ci rendevamo conto che era rischioso utilizzare queste strutture, non essendo sicuri di poter gestire fino in fondo la cosa in maniera autonoma senza essere strumentalizzati, e purtroppo in parte è avvenuto proprio questo. Non essendoci ancora responsabili del collettivo in Emilia — solo recentemente un compagno bolognese si è detto disposto a portare avanti un lavoro sulla linea del Collettivo — si è affidata la preparazione delle proiezioni ai responsabili locali dell'ARCI di cui conoscevamo la militanza nella sinistra del Partito e la lotta all'interno su posizioni abbastanza avanzate. Noi del gruppo di Roma che accompagnavamo le pellicole siamo arrivati a Bologna solo la sera scelta per la proiezione ed indubbiamente è stato uno sbaglio. La pubblicizzazione praticamente nulla nel quartiere e poco incisiva in tutta la città ci hanno fatto trovare di fronte una platea composta principalmente di studenti, che trovatisi insieme per l'ennesima volta rifiutavano per lo più il dibattito e consideravano le proiezioni alla stregua di uno spettacolo. E' da dire che si era scelta quella sala perché situata in un quartiere operaio, S. Donato. Speravamo chiaramente in un pubblico molto più composito.
Una parentesi. Si sa cosa viene subito fuori scorrendo velocemente la realtà dell'Emilia-Romagna. Il potere amministrativo è quasi completamente nelle mani del PCI, la vita politica e sociale a Bologna è controllata nei più svariati settori della macchina burocratica del partito, le stesse strutture economiche trovano la loro conduzione in buona parte nelle mani dell'apparato; l'alternativa economica sperimentata dai comunisti — le cooperative — si pone in concorrenza con il capitale privato e sfrutta senza problemi un buon numero di lavoratori, essendo rimasta inalterata la organizzazione del lavoro.
E ancora: la lunga tradizione di gestione rossa della regione, gli ideali della resistenza strumentalizzati dal PCI, portano le masse ad essere, a proprio danno, un puntello a questa realizzazione di comunismo — ma da questo punto di vista qualcosa sta cambiando.
Tutto questo per dire che proporsi di toccare le masse significa spesso, qui in Emilia, passare attraverso i canali tradizionali della sinistra. Quindi accettiamo pure questi canali, ma organizziamoci in maniera tale da sovvertire il gioco prestabilito: si deve essere capaci di portare noi in questa sala la gente che ci interessa, con un lavoro fatto precedentemente.
Comunque per l'atteggiamento della platea la discussione si è accesa proprio sul tema « spettacolo o no »: gli studenti sostenevano che il dibattito

sarebbe stato vuoto tra loro in quel momento, poiché i loro necessari interlocutori, gli operai, non erano presenti, e quindi era logico limitarsi alla visione del film. C'era aristocraticismo, c'era retorica nella loro posizione (non hanno tentato neppure di approfondire i temi di alcuni films — tra cui uno sul fronte popolare del 36 in Francia — che richiedevano intelligenti ed ampie analisi); ma centravano una questione scottante: la mancanza di persone appartenenti a strati sociali proletari.
Le giornate di Bologna non possono comunque giudicarsi inutili. Alcuni films sono riusciti ad informare e stimolare, per esempio Columbia Revolt, incisivo nel momento attuale di riflusso del lavoro politico nelle Università. E poi, fatto importante, si sono presi vari contatti perché il nostro impegno abbia sbocchi più efficaci.

CENTRO DOCUMENTAZIONE CINEMA E LOTTA DI CLASSE

Si costituisce a partire dai dissidi interni al nucleo romano del CCM. La sua attività in quanto « Centro » autonomo dal CCM data dalla fine del 1970, ma già all'inizio di quell'anno erano sorte una serie di iniziative parallele al lavoro del CCM vero e proprio, mentre i dubbi e le critiche alla impostazione del gruppo risalgono già al 1969.

L'uscita all'esterno (i rapporti con le situazioni dei quartieri, fabbriche, scuole, ecc.) e i collegamenti con i gruppi politici avevano fatto nascere nel CCM romano un certo numero di problemi. Si criticava il velleitarismo del gruppo, l'impreparazione dei suoi componenti sui temi proposti attraverso i film e l'incapacità di fare delle proiezioni anche soltanto nell'occasione di un dibattito politico, di andare oltre un tipo di intervento generico e ideologico. Far vedere la situazione della lotta di classe in Italia o nel mondo avrebbe dovuto — era il concetto di "controinformazione" sostenuto dal CCM nel suo complesso — servire a far nascere « spontaneamente » una coscienza di classe. Di fatto questo non si verificava. I film erano giudicati eterogenei, la situazione in generale ritenuta non « abbastanza politica »; le singole persone erano impreparate. Ma cominciavano ad emergere dubbi sulla validità stessa della "linea" portata avanti, su quel tipo di controinformazione, sulla collocazione del Collettivo in rapporto da un lato ai gruppi (politici) dall'altro alle situazioni specifiche. Il pubblico di fatto veniva a trovarsi di fronte ad individui singoli che non rappresentano che loro stessi, incapaci a gestire il discorso non solo soggettivamente, ma per la struttura stessa del gruppo.

Il rifiuto di agganciarsi strettamente a un particolare gruppo politico — che sta alla base della concezione di « Servizio » a disposizione della sinistra rivoluzione propria del CCM se era motivato da un'oggettiva eterogeneità della sinistra extraparlamentare, portava inevitabilmente a delle contraddizioni nel momento in cui il tipo di intervento che si voleva fare era proprio un intervento politico. Anche solo mantenendosi su un piano puramente 'politico', senza affrontare i problemi specifici posti dall'utilizzazione del cinema, pure volendo superare lo spontaneismo più immediato veniva alla luce la mancanza di una linea precisa che stesse alla base degli interventi cinematografici.

Per questi stessi motivi si riteneva estremamente lontana nel tempo la possibilità di una attività di produzione da parte del Collettivo, almeno sulla base della concezione — sostenuta da Torino e Milano — secondo la quale era necessario toccare i momenti più elevati della lotta di classe. Al fondo di questo disaccordo vi era certo, come si è accennato, una differente situazione oggettiva; tuttavia resta l'importanza del fatto che i futuri 'fondatori' del Centro siano stati gli unici forse a trarre dalle esperienze che andavano facendo una serie di spunti di riflessione, gli unici ad avvertire certe contraddizioni e certi limiti, e a cercare in qualche modo di superarli, pur senza poter risolvere quei problemi di fondo che andavano — e vanno — al di là del Collettivo e dello stesso cinema militante.

A partire da queste perplessità e queste critiche, viene creato il Centro Documentazione, inizialmente come struttura esterna e parallela al CCM. L'esigenza è quella di creare delle strutture meglio definite.

Il Centro dovrebbe occuparsi della produzione (secondo un'impostazione nuova).
Si discute sul collegamento fra le due strutture. Ma successivamente il Centro, grazie anche agli aiuti economici forniti da una casa di produzione, diventa la struttura più importante. Il CCM si riduce ad essere il suo « nucleo di intervento », finché si arriverà (1971) alla fusione dei due organismi e quindi alla definitiva sparizione del CCM di Roma.
L'attività del centro vede una fase iniziale ancora poco definita.
Si ritiene necessario fare una scelta di 'temi' su cui lavorare in continuità sia a livello di produzione che di distribuzione e si avverte inoltre l'esigenza di collegare più strettamente i film con la realtà in cui nascono e si muovono. Di fatto in questo periodo viene fatto un solo lavoro, con diapositive, nel Belice. I dubbi sul tipo di intervento « da esterni » e sulla sua possibilità di « accrescere la coscienza politica », portano alla interruzione della attività di diffusione. E' un periodo difficile e pieno di contraddizioni. La maggior parte dei componenti del gruppo perviene dalla situazione precedente ma da una parte non riconoscono più il loro ruolo, dall'altra risulta difficile creare subito una situazione di tipo nuovo.
Soltanto nel 1971 il gruppo sarà riuscito a mettere in piedi delle strutture realmente funzionanti e a precisare una linea di azione.
Ci sono dei mezzi tecnici di produzione da poter utilizzare, propri o non propri, che permettono di impostare un lavoro sia di realizzazione di materiali che di doppiaggio di film stranieri.
L'impostazione di fondo resta quella di lavorare su dei 'temi' precisi. Quanto al problema della collocazione del gruppo, collegato alla costituzione di un'infrastruttura distributiva, viene risolto col legarsi a delle cosiddette « strutture in movimento », organismi cioè che hanno caratteristiche precise ma che possono anche essere provvisori in rapporto a una certa situazione. Si precisano due linee: delle campagne su temi generali e dei momenti particolari di intervento a livello locale e si avvia la produzione di due film in questa direzione: da un lato il tema della « strage di stato », individuato sulla base di una proposta del Soccorso Rosso, dall'altro un collegamento con il quartiere di S. Basilio. Nei due casi l'iniziativa non viene ad essere solo 'esterna', ma si sviluppa 'dall'interno' attraverso i rapporti con queste strutture. Il Centro non si pone più come 'Servizio' ma in un rapporto di collaborazione, all'interno del dibattito politico in atto. L'attività serve agli organismi, ma anche ai componenti del Centro e la stessa distribuzione dei film — e l'intervento attraverso di essi — è gestita da questi.
A questo punto il discorso si interrompe perché questo tipo di lavoro è ancora in corso e non ha avuto la possibilità di essere sottoposto a ulteriori verifiche.

GRUPPO INIZIATIVA PER IL FILM DI INTERVENTO POLITICO (ANAC)

DAI LORO STESSI DOCUMENTI

1) DOCUMENTO PROGRAMMATICO

Il mezzo cinematografico, da quando esiste, è stato sostanzialmente al servizio delle classi egemoni. Legato agli interessi del capitale e veicolo non secondario dell'ideologia dominante.
Le lotte sociali degli ultimi anni, caratterizzate dall'alto livello dello scontro di classe, hanno determinato nella base operaia e nelle sue avanguardie forme nuove di aggregazione e di intervento. Questa crescita del movimento ha creato a tutti i livelli della vita nazionale anche nuove condizioni oggettive e soggettive per una concezione e un impiego nuovo del mezzo cinematografico: cinema come strumento di intervento nella situazione di lotta; come diffusione delle esperienze e contributo alla crescita della coscienza di classe; cinema in funzione della CRESCITA DEL MOVIMENTO.
Sulla base della concezione di cinema politico come alternativo al cinema tradizionale per una serie di punti qualificanti (contenuto specifico del film, scelta dell'interlocutore destinatario del film, metodo di realizzazione collettiva del film, metodo di diffusione attiva del film) si è fermato nel corso del '70, promosso dall'ANAC, il Gruppo d'Iniziativa per il film di intervento politico, il gruppo si è dato come primo e specifico compito quello di fornire materiali rigorosamente qualificati di massima utilizzabilità per l'intervento.
I documenti cinematografici realizzati sono i seguenti: All'Alfa (1 ora 10 minuti, 16 mm., sonoro, bianco e nero). Il film realizzato da un gruppo di operai dell'Alfa Romeo con un collettivo tecnico del Gruppo di iniziativa è centrato sui temi essenziali, sulle indicazioni e implicazioni delle lotte svoltesi negli ultimi tre anni all'Alfa Romeo.
Lotta di classe in Sardegna (57 minuti, 16 mm., sonoro, bianco e nero). Il film, realizzato dal comitato operaio di Porto Torres con un altro collettivo tecnico del Gruppo di Iniziativa, riguarda la particolare e originale esperienza del Comitato operaio nel quadro più vasto di un'analisi sociale e politica che, partendo dalla Sardegna, apre un discorso generale sulla condizione del Sud.
La gestione politica e la costruzione dei film stessi è stata interamente condotta dai protagonisti delle lotte stesse. Il Gruppo di Iniziativa considera questa come condizione essenziale affinché la linea politica dei film sia effettivamente la diretta espressione del gruppo di base o dell'avanguardia che ha condotto la lotta.
Per quanto riguarda la circolazione dei film, le condizioni che il Gruppo di iniziativa ritiene essenziali per la proiezione sono le seguenti:
— Ogni proiezione deve essere preceduta dalla distribuzione dei materiali ciclostilati e dei documenti politici che accompagnano i film e che riguardano il film stesso e la situazione di lotta in cui è stato realizzato.
— Ad ogni proiezione deve seguire un dibattito e deve essere garantita ad un rappresentante delle forze politiche che hanno realizzato il film la possibilità di partecipare all'organizzazione e alla conduzione del dibattito

stesso: sia per fornire il maggior numero di elementi utili alla conoscenza della situazione di cui tratta il film, sia perché il dibattito non venga distorto.
All'interno di questa nuova concezione del mezzo cinematografico e del suo impiego, il Gruppo di Iniziativa fa riferimento a tutte quelle forze che svolgono un ruolo di avanguardia di classe a livello di base nella precisa prospettiva di un circuito di livello nazionale che costituisca una rete di punti fissi di riferimento e contemporaneamente potenzi l'attività mobile dei gruppi di cinema militante che intervengono nelle fasi specifiche della lotta.
Esistono raggruppamenti che svolgono un'intensa attività di cinema militante, punti di proiezione variamente legati a circoli università, iniziative politico-culturali, ma soprattutto avanguardie e nuclei di base impegnati nelle lotte per i quali il cinema può essere strumento di lavoro e di intervento politico diretto. In questa linea il Gruppo di iniziativa sviluppa un lavoro di coordinamento della sua attività di « struttura di servizio » essenzialmente realizzativa con il lavoro di diffusione svolto dai gruppi di cinema militante.
Oltre i due film realizzati (*all'Alfa* e *Lotta di classe in Sardegna*) il gruppo dispone di un altro film affidatogli dalla Lega degli Operai Neri Rivoluzionari (*Finally go the news*, 50', 16 mm., sonoro, b. n.). Un film sulla lotta di classe nelle grandi fabbriche automobilistiche degli Stati Uniti, di cui il Gruppo di Iniziativa ha curato l'edizione italiana.
Infine, sarà disponibile, entro il mese di giugno, il film *Il popolo e i suoi fucili* di Joris Ivens, (sulla lotta popolare nel Laos) di cui è in corso di realizzazione la versione italiana.
Maggio 1971

Gruppo di Iniziativa per il Film
di Intervento Politico
(A.N.A.C.)

DOCUMENTO DEL G.I.F.I.P.

2) DOCUMENTO PRESENTATO ALLA RIUNIONE
DI COORDINAMENTO NAZIONALE
DEL CINEMA MILITANTE - FIRENZE, GIUGNO 1971

Che cos'è il cinema militante.
Per chi ha messo in atto questa iniziativa per la prima volta in Italia, « militante » non è un ulteriore aggettivo che si affianca alla parola « cinema » — come dire sinonimo di « impegnato ». E' invece la sostanza stessa dell'iniziativa che si vuole militante: militanza attraverso il cinema, un punto di vista nuovo a proposito del cinema quello che si assume, un punto di vista nato dalle lotte, cresciuto con le lotte, il punto di vista operaio sulla fabbrica e sulla società che si organizza — senza committenza, direttamente — attraverso il mezzo cinematografico. Materiali cinematografici sono già stati prodotti, altri si stanno raccogliendo e preparando: si tratta di materiali preparati da avanguardie di lotta, operai e studenti; che si presentano direttamente innestati alla lotta di classe. Il cinema deve diventare uno strumento normale dell'intervento politico: il filmato come documento e come volantino, la macchina da presa come ciclostile. Tutto il materiale di agitazione, di propaganda, di intervento esige strumenti tecnici e politici di diffusione. Il padrone ha i suoi circuiti fondati sulla potenza di un capitale fisso impegnato nel controllo dei mass-media, nella

diffusione della sua sporca ideologia. La distribuzione esige una forza capace di imporsi a livello di massa fin da principio: la militanza deve battere i padroni sul piano della distribuzione di massa non di un prodotto, ma di un'attività rivoluzionaria.
Creare un circuito alternativo, sostenuto dalla militanza: sostituire alla repressione capitalistica attraverso il monopolio del capitale fisso nella distribuzione, un capitale di militanza e di lavoro politico. Il controllo dei padroni passa non solo attraverso il dominio sul capitale fisso. Passa anche attraverso una rigida divisione del lavoro: dagli anche un prodotto buono, impegnato, al padrone, e questi lo svirilizzerà, buttandolo in un circuito che controlla lui, sottoponendolo al giudizio e alla mediazione della sua critica.
Rompere questa divisione del lavoro, è anche questo un compito del cinema militante: le avanguardie che producono il documento lo seguono attraverso la distribuzione, trasformano la sala di proiezione in una assemblea di lotta e di discussione politica. Con il cinema militante si deve allora mettere in atto la capacità delle avanguardie di parlare, attraverso un mezzo per loro relativamente nuovo, della loro esperienza di lotta e della prospettiva rivoluzionaria. E si deve anche sedimentare un patrimonio di immagini, di comportamenti, di indicazioni filmate che costituiscano un polo di riferimento e di identificazione complessiva per tutte le forze rivoluzionarie.

3) APPUNTI SUL PRIMO ANNO DI LAVORO DEL GRUPPO DI INIZIATIVA PER IL FILM DI INTERVENTO POLITICO

Creatosi all'interno dell'ANAC all'inizio del '70, il gruppo di iniziativa per il film di intervento politico, si trovò ad affrontare una serie di problemi ed alcune difficoltà oggettive legate alla necessità di superare la tendenza, forse più psicologica che politica, a una propria definizione come gruppo politico (e quindi a ricercare in primo luogo e pregiudizialmente l'omogeneizzazione ideologica totale dei suoi membri) più che come « struttura di servizio al servizio del Movimento ».
Erano presenti anche altri problemi: dislivelli oggettivi di esperienza e di militanza politica, alcune sconcertanti ingenuità e pretese, altre non meno pericolose forme di scettico semplicismo. Al tempo stesso si ponevano problemi organizzativi e tecnici comportanti evidenti implicazioni politiche. C'era poi da decidere il tipo di film da privilegiare e il carattere di « ipotesi » che — in attesa della verifica nella sua utilizzazione politica — qualunque tipo di film avessimo deciso di impostare, non poteva non avere. Tutto ciò è durato alcuni mesi.
Il superamento delle spinte di tipo integralistico da un lato, e i pericoli di certo praticismo empirico dall'altro, fu raggiunto nel documento-base del Gruppo e dell'Esecutivo ANAC in data 30 aprile 1970. Ne riportiamo più avanti alcuni stralci utili sia a definire il Gruppo d'Iniziativa, sia a comprendere la gamma dei problemi che ci si trovò a dover affrontare e risolvere.
Partendo dalla premessa che il livello raggiunto dallo scontro di classe nel paese rappresenta un salto qualitativo potenzialmente determinante nella crescita del Movimento e che proprio per questo e per i caratteri nuovi di aggregazione e di forma delle lotte, sia necessaria la più larga mobilitazione dei militanti in ogni settore, il documento sottolinea come il mezzo cinematografico non debba né possa emarginarsi nei confini degli attuali circuiti e del tradizionale concetto d'autore, ma possa e debba invece diventare uno strumento specifico di lavoro per i gruppi di base e

per le forze di avanguardia della classe, per le sue intrinseche possibilità di immediatezza, semplicità, forza di sintesi e di stimolo critico. Successivamente, e considerando la esistenza attiva di numerosi gruppi che già lavorano intensamente in analoghe direzioni, il documento rileva come le difficoltà maggiori dei gruppi che operano nella diffusione militante dei filmati, siano nella carenza e nella inadeguatezza dei materiali cinematografici esistenti.
Chiarisce dunque di considerare privilegiata la necessità della realizzazione di materiali cinematografici qualificati sulla base dei quali lavorare successivamente contribuendo alla diffusione cinematografica militante.
Nel definire la composizione del Gruppo il documento dell'aprile 1970 parla di « autori e tecnici cinematografici uniti nella comune coscienza del valore qualitativamente nuovo delle lotte in corso, dalla necessità di esserne parte attiva nella comune coscienza e specifica conoscenza delle possibilità del mezzo cinematografico di contribuire alla loro crescita. Uniti quindi dalla comune volontà di intendere, fare e utilizzare il cinema in modo nuovo. Uniti, anche, nella consapevolezza che l'impegno politico di ciascuno non si esaurisce in questa attività; e anche dalla consapevolezza dei limiti oggettivi che al valore politico del Gruppo conferisce la diversità delle singole specifiche posizioni dei militanti, anche se si articolano all'interno dei comuni denominatori indicati.
Su metodi per la realizzazione dei primi film si elaborano i seguenti princìpi: « L'impostazione, la linea e la gestione politica dei film saranno interamente affidate alle forze di base o alle avanguardie politiche che hanno condotto e gestito le lotte che sono materia del film ». Agli esponenti di tali forze si unisce un collettivo di realizzazione che si determina in seno al Gruppo in ragione della maggiore adesione dei suoi membri alla linea politica specificamente portata avanti dal progetto del film. « Diritti e doveri », cioè, i compiti dei componenti del Gruppo sono definiti: « Diritto e dovere di discutere con il collettivo di realizzazione dei singoli film sia con le forze che ne gestiscono la linea politica, ogni singola fase del lavoro di elaborazione, ripresa, montaggio. Mentre questo intervento collettivo potrà portare al miglioramento del « prodotto cinematografico » inteso nel senso della sua funzionalità, in tutti quei casi ove si verificasse una divergenza inconciliabile fra le avanguardie politiche o gruppi di base e qualsiasi tipo di maggioranza del Gruppo, il potere decisionale definitivo è alla avanguardia o gruppi di base. Per le decisioni riguardanti i progetti di film da realizzare, si accettava il principio delle votazioni e quindi delle maggioranze ottenute dai singoli progetti. Ciò non eliminava affatto d'altra parte il momento della discussione e del confronto ideologico approfondito all'interno del Gruppo. Anche per il finanziamento dell'attività, in considerazione del carattere promozionale e nuovo del nostro lavoro, si accettava la linea provvisoria dell'autotassazione. Tutti questi punti programmatici sono stati seguiti rigorosamente nella realizzazione dei due film *Lotta di classe in Sardegna* proposto dal Comitato operaio di Porto Torres e *All'Alfa* proposto da un gruppo di base degli operai dell'Alfa Romeo che, sulla base del contenuto politico della piattaforma comune delle lotte di fabbrica di cui da tre anni, sono protagonisti e avanguardia, hanno trovato i termini di un equilibrio dialettico e di una unità operativa.
Il rigore mantenuto nell'applicazione dei punti programmatici, se ha portato alla realizzazione cinematografica di documenti politici organici — e sul cui valore, cioè sul maggiore o minore grado di possibilità di utilizzazione lavorativa non c'è che da attendere la verifica e le indicazioni che verranno da esse nel lavoro politico militante — per altri versi ha creato dei problemi non semplici per quanto riguarda la continuità e la organicità dei rapporti da mantenere con i « gestori politici » dei film

in tutte le fasi del lavoro. In senso tecnico ciò ha infatti comportato certamente alcuni ritardi così come delle spese non previste. In senso politico l'intensità del fermento creativo e dialettico che percorre a tutti i livelli il Movimento crea indubbie difficoltà metodologiche dove è difficile individuare il confine fra metodo e scelta politica, riproponendo al Gruppo l'insidiosa e presuntuosa tematica dell'omogeneizzazione e della linea politica intesa come integrazione se non alternativa alla scelta di fondo di « struttura di servizio ». In realtà siamo tutti convinti che gli sviluppi ulteriori del Gruppo e della sua collocazione dipendono strettamente dallo sviluppo del circuito e dalle possibilità di iniziative decentrate e autonome che si potranno determinare.
Il Gruppo di Iniziativa ha stabilito successivamente un rapporto di scambio con la Lega degli Operai Neri Rivoluzionari di Detroit procedendo alla edizione italiana del film *Finally got the news* e sta lavorando per incarico del Comitato di Coordinamento all'edizione italiana de *Il popolo e i suoi fucili*, affidato dal Collettivo di Joris Ivens al Comitato stesso per la diffusione in Italia.
Per il momento, prima di dar corso alla realizzazione di nuovi « filmati », si è unanimemente deciso di attendere l'esito pratico e i risultati rilevabili dalla diffusione in corso dei film fatti in questa prima fase.

4) SCHEDE INFORMATIVE SUL FILM ALL'ALFA - DOCUMENTO POLITICO DI UN GRUPPO DI OPERAI DELL'ALFA ROMEO

Questo film è stato realizzato fra l'estate e l'autunno del 1970 da un gruppo di operai della Alfa Romeo assieme ad un collettivo tecnico di realizzazione formato da compagni cineasti che concordano sulle indicazioni politiche che emergono dal film. Questo gruppo dell'Alfa svolge da tempo un ruolo d'avanguardia all'interno della fabbrica. Non si tratta di un gruppo politicamente omogeneo: molti di loro appartengono a diversi gruppi extraparlamentari; altri portano avanti la loro linea all'interno delle organizzazioni sindacali e politiche. Ma per quello che riguarda la lotta di fabbrica e l'intervento fra gli altri operai dell'Alfa, si muovono in maniera compatta. E' nella lotta quotidiana contro il padrone che trovano l'unità.
In questo film si sono voluti documentare i punti fondamentali sui quali si svolge oggi lo scontro nelle grandi fabbriche italiane: il cottimo, le qualifiche, i ritmi di lavoro. A questi punti-chiave della lotta di fabbrica si ricollegano necessariamente altri problemi che investono la società nel suo insieme: l'emigrazione interna, il problema della casa, l'aumento della produttività, cioè l'aumento dello sfruttamento, il salario. Il film è incentrato sui problemi specifici riguardanti le lotte aziendali.
Ma non mancano precisi riferimenti agli altri problemi di fondo (partito, sindacato, ecc.) su cui la classe operaia deve oggi misurarsi: i compagni dell'Alfa affermano che le vittorie di fabbrica anche se realizzate su piattaforme estremamente avanzate, non potranno mai essere risolutive. Per raggiungere dei risultati concreti sentono la necessità di « un'organizzazione politica complessiva che sia il partito della classe operaia, che sia il partito rivoluzionario ».

5) LOTTA DI CLASSE IN SARDEGNA - DOCUMENTO POLITICO DEL COMITATO OPERAIO DI PORTO TORRES

Lotta di classe in Sardegna è stato realizzato tra l'estate del 1970 e i primi mesi del 1971. L'arco di tempo e di lotte che il film affronta va dal

1968 a tutto il 1970 e si chiude sulla ripresa della lotta alla SIR, la « petrolchimica » di Porto Torres dopo i licenziamenti dell'inverno '70 (tremila licenziamenti in pochi mesi come risposta del padrone all'attacco operaio che, dalle prime fortissime lotte del maggio '69 era arrivato, nell'autunno del '70, nella fase contrattuale a bloccare l'intera fabbrica).
Nella prima parte del film si affronta l'analisi della situazione di classe in Sardegna alla fine degli anni '60: la crisi delle miniere; le prime lotte di massa contro la violenza capitalistica e statale (Orgosolo); i nuovi investimenti (le petrolchimiche) con i nuovi miraggi e le brucianti contraddizioni dello sviluppo capitalistico (centinaia di miliardi di investimenti e di profitti contro pochi posti di lavoro e salari di fame). Infine, tra il '67 e il '68 le prime lotte operaie e le lotte degli studenti, l'identificazione di un comune terreno di mobilitazione, le prime esperienze di una lotta unitaria, la nascita del Comitato operai-studenti di Sassari-Porto Torres.
La seconda parte del film riguarda le esperienze del Comitato, cerca di vedere dall'interno lo sviluppo di questa organizzazione di base dei primi interventi dei compagni ai cancelli della fabbrica, attraverso tutto il lavoro svolto nei paesi (nel '69-'70 il Comitato era arrivato ad avere una presenza di nuclei di compagni in 20-25 paesi dell'entroterra sassarese, i paesi di provenienza degli operai che lavorano a Porto Torres), fino ai momenti più alti della lotta, il maggio '69 e l'autunno caldo del '70. La presenza ai cancelli, nei paesi, l'intervento; ma accanto a questo, altrettanto importante la scuola politica, la formazione dei quadri militanti, l'analisi di classe dei problemi dello sviluppo capitalistico, del dominio del capitale, non solo a Porto Torres, in Sardegna, ma a livello nazionale e internazionale.
Tutta questa esperienza di lotta e di ricerca porta i compagni del Comitato ad affrontare sempre più a fondo il problema della organizzazione politica.
E' il problema dell'organizzazione rivoluzionaria oggi, è il problema centrale emerso dalle lotte di questi ultimi anni non solo in Sardegna, ma in tutta Italia.

6) DOCUMENTO PRESENTATO DAL GIFIP AL CONVEGNO DI COORDINAMENTO DEL CINEMA MILITANTE - CARRARA, OTTOBRE 1972

Ancora una volta è necessario partire dal riesame delle precedenti esperienze: cioè dagli obiettivi che il Collettivo Cinema Militante Coordinamento Nazionale e il Gruppo di Iniziativa per il Film di Intervento Politico, si erano posti con la produzione e distribuzione di filmati sulle lotte operaie.
L'autonomia operaia sempre più estesa, tendeva ad esprimersi in forme nuove di aggregazione e di intervento: le condizioni per una elaborazione diversa dei temi del Cinema Politico e del Cinema Militante erano proprio questi. Si trattava quindi e in concreto, di contribuire con il proprio specifico — il cinema o meglio la pellicola — alla crescita della autonomia operaia anche nel campo della informazione, di creare cioè delle « strutture di servizio » in grado di favorire la gestione da parte di settori della classe operaia della propria informazione, senza il passaggio attraverso i consueti canali istituzionali, di « sinistra » che fossero.
Da queste esigenze erano nati i film sulla lotta di classe in Italia. Pur nei limiti che la situazione oggettiva imponeva *all'Alfa* era realizzato con un consistente gruppo di operai dell'Alfa Romeo, *Lotta di classe in Sardegna*, era il documento politico del Comitato Operaio di Porto Torres, in una fase dello scontro di classe che vedeva all'avanguardia questi nuclei

operai. Per gli altri film di cui il GIFIP curava l'edizione italiana e la distribuzione, si cercavano di seguire, pur nella differente situazione, gli stessi criteri.
Le difficoltà economiche ed organizzative incontrate erano, comunque, alla base di una sostanziale rielaborazione del dato tecnico.
Il VTR (Video-tape recording) si era posto quindi, fin dall'inizio (autunno 1971) come uno strumento capace, per le sue caratteristiche (costi bassissimi — facilità d'uso — immediatezza ecc.), di ampliare notevolmente la « struttura di servizio » e di garantire quindi una capacità di intervento nelle note di gran lunga maggiore della pellicola, ma con modalità del tutto simili a quelle faticosamente sperimentate nei due anni precedenti.
Il modificarsi della situazione politica, le sempre maggiori difficoltà che il movimento ha trovato nello stabilire nuove autonome forme di organizzazione e coordinamento (stretto da un lato dalla controoffensiva padronale, dall'altro dal riflusso nelle vecchie strutture del riformismo) comportavano e comportano il modificarsi anche delle precedenti ipotesi sulla controinformazione.
Pur restando fermo — è bene chiarirlo fino in fondo — che la tendenza non può che essere quella di favorire lo sviluppo della autogestione dell'informazione da parte della base operaia, il mutato dato politico sembra imporre un ampliarsi delle prospettive di intervento.
Per parlar chiaro: se le esperienze dell'Alfa e Porto Torres nascevano in una fase di espansione della sinistra di classe, le attuali condizioni, le esperienze condotte su queste ipotesi, pur nel loro rilevante valore, sembrano indicare — e del resto non poteva che essere così — un grado di difficoltà non facilmente né praticamente superabile (sono del resto significative le vicissitudini dei gruppi di base che avevano dato vita ai due filmati di cui si è parlato).
E' necessario quindi, per prima cosa, cercare di esaminare con attenzione il lavoro fin qui portato avanti con il VTR dai vari gruppi che si rifanno al Coordinamento Nazionale Cinema Militante, per rilevarne le valenze positive, i possibili sviluppi gli elementi di crisi come uno dei punti di partenza per le successive operazioni:
a) Il gruppo di Torino da tempo, aveva impostato un uso del cinema che prevedeva la gestione di base del dibattito che seguiva il film; il dibattito era visto, sostanzialmente, come più importante dello stesso film e diventava quasi un « pretesto » per la discussione, momento di confronto reale, e in alcuni casi, di crescita effettiva.
In questa fase, i compagni di Torino, ritengono di dover spostare il peso dell'incidenza politica più sulla realizzazione che non sul dibattito. La circolazione del materiale, che pure resta uno degli aspetti dell'attività, perde il suo valore preminente, condizionata com'è da una non più semplice identificazione del rapporto con la realtà di base.
Questo significa assumersi in prima persona la responsabilità di realizzare alcuni materiali che, come compagni, si ritiene possano essere utili in questo momento: in prima persona, certo, non significa slegati dalla realtà della lotta di classe e dalle sue espressioni; significa però certo non più essere semplicemente « struttura di servizio » (l'ipotesi che si era sviluppata in precedenza).
Questo può voler dire che il lavoro deve tendere a non essere solo una occasione per discutere (anche se, evidentemente, questo resta l'unico criterio reale per valutare l'incidenza effettiva del lavoro) ma anche e soprattutto un momento in cui vengono forniti elementi politico-informativi. Quindi meno controinformazione in senso stretto, e, più che in passato, proposto di elementi per una crescita politica. Per precisare: non film o nastri che forniscano parole d'ordine (magari giuste, ma astratte) o

slogan raccontati per immagini, ma nastri o film che comunichino dati, amplino le prospettive e la conoscenza, rivestano con criteri nuovi e più incisivi momenti e situazioni il cui peso è stato ed è tuttora determinante per la storia dei proletari in Italia. Contribuire alla riflessione e alla elaborazione più che convincere, non fornire indicazioni bell'e fatte, ma stimolare la crescita dei processi di conoscenza della realtà. In concreto: partire ad esempio da una serie di parole d'ordine (ad esempio « il popolo armato vince ») vuol dire, ora, analizzare il rapporto esistente nei fatti tra strutture organizzative di determinate fasi della lotta di classe (ad esempio i GAP e le SAP ecc.) e le scelte politiche corrispondenti.

GRUPPO CINEMA-TEATRO AZIONE - SUZZARA

Il Gruppo « Cinema Teatro Azione » di Suzzara si costituisce nel 1970 e si pone come punto di riferimento la controinformazione di classe.
Fra i membri del gruppo alcuni avevano avuto precedentemente, anche se in modo disordinato, esperienze che avevano trovato il loro punto cruciale di verifica nelle lotte del 1968-69, e in particolare nella partecipazione alla occupazione del Circolo del Cinema di Fabbrico.
Fu a Fabbrico infatti che il concetto di cultura borghese era stato collettivamente analizzato nei suoi risvolti reazionari, di classe e si era contestato il fare cinema, in particolare, o il fruire cultura in generale, come un mezzo del sistema per stabilire e far accelerare i ruoli di spettatore e attore, di creatore e fruitore. E' poi a Fabbrico che, per la presenza di un mezzo del sistema per stabilire e far accelerare i ruoli di spettatore alcuni protagonisti del maggio francese, la ripresa di certe iniziative, come i « cinegiornali liberi » di Zavattini, vengono demistificate e viene portato avanti il concetto di cultura militante. I membri del gruppo che provenivano da questa esperienza e che avevano tra il 1968 e il 1969 variamente e sporadicamente, tentato di formare nella bassa reggiana e nel basso mantovano dei gruppi (o comitati d'azione, come si chiamavano a Fabbrico) per agire in stretta connessione con la lotta della classe operaia, portavano con sé del materiale raccolto in quegli anni (registrazioni delle lotte o di militanti, fotografie, pellicole cinematografiche) spesso informi o incapaci di esprimere chiaramente un contenuto di classe. Fra questo materiale vi era un moncone di inchiesta filmata sullo sfruttamento dei bambini del basso mantovano (« meglio la scuola della merda »), un documentario sulla crisi di un giovane sindacalista, un documentario sull'occupazione della Salamini a Parma, elaborato insieme agli operai della Salamini e che era stato proiettato in varie località durante le feste dell'Unità (o di Mondo Nuovo a Parma) per far conoscere la lotta degli operai della Salamini.
Tutto questo materiale viene visionato dal gruppo e ci si chiede se valga la pena limitarsi a girare documentari per poi farli vedere nei circoli con scarso dibattito e spesso con disinteresse dei lavoratori. Si pensa quindi di allargare l'uso dei mezzi audiovisivi cercando il modo di farli diventare strumenti d'informazione e di formazione sotto il controllo diretto degli operai.
Nella elaborazione e studio di questo gruppo si stabilisce come linea d'azione di non staccare mai l'intervento politico da quello culturale e di trovare collegamenti con le avanguardie del P.C.I. e del movimento studentesco. A Suzzara si ha una situazione socioculturale assai diversa e per certi aspetti più matura di altri paesi della bassa padana: dal 1947-48 infatti viene celebrata ogni anno la manifestazione di pittura « Premio Suzzara » all'insegna della parola d'ordine: Il lavoro e i lavoratori nell'arte.
Per vent'anni così l'espressione e la vita culturale del luogo si è manifestata attraverso questa mostra dove i contenuti si ispirano per la maggior parte al periodo resistenziale e comunque a quei valori culturali, storici e politici tradizionalmente egemonizzati dal P.C.I. Il gruppo riconosce che grazie al Premio Suzzara si ha nella zona una maggiore sensibilità

verso i problemi culturali ma si accorge anche di un crescente disinteresse verso la mostra soprattutto da parte della classe operaia.
Viene fondato così il gruppo « Cinema Teatro Azione » che decide di muoversi e di lottare all'interno del P.C.I. e di procedere ad un lavoro di contestazione culturale. Il primo discorso che si affronta è quello della divisione del lavoro e di come questa si rifletta all'interno della sovrastruttura attraverso una serie di nozioni ormai scopertamente proprie dell'ideologia borghese. Fra queste, quella che si cerca di smitizzare per prima è quella di opera, che viene identificata come la base su cui si regge la mostra stessa e quindi come primo obiettivo da distruggere. Gli sforzi del gruppo si indirizzano soprattutto ad annullare la distanza fra spettatore e opera, e a trasformare questo rapporto alienato e sterile in un momento dinamico e costruttivo. Soprattutto per quanto riguarda il film verso cui vanno i maggiori interessi del gruppo, si cerca di rompere e di scalfire il rapporto schermo-pubblico. Si decide così di organizzare in forma antispettacolare films, diapositive e musiche, inserendoli in una struttura spaziale totalmente modificata.
Il gruppo tiene qui a precisare che tale esperienza non è da paragonarsi e non vuole richiamarsi alle forme spettacolari costruite dal Living Theatre, da Grotowski e neppure da quelle di Dario Fo, dove riconosce il perpetuarsi di una serie di violenze che l'intellettuale fa al pubblico in nome di un totale coinvolgimento.
Viene così messa in scena la prima « comunicazione audiovisiva » (così viene chiamato il particolare tipo di spettacolo da parte del gruppo) dal titolo « Ci dividono per sfruttarci perché solo divisi ci possono sfruttare ». E' uno spettacolo a struttura aperta, elastica, che procede sulla linea di un canovaccio iniziale (in questo caso la divisione del lavoro) e a cui partecipano direttamente gli stessi spettatori. Con queste parole il gruppo descrive la struttura scenica della sala:
La sala viene divisa in due parti.
Si dispongono file di seggiole ai due lati in modo che i partecipanti si guardino in viso.
Sulla parete destra uno spot rosso.
Sulla parete sinistra uno spot bianco.
Ai due estremi della sala uno schermo per le diapositive e uno schermo per il filmato.
Prima dell'inizio in sottofondo le canzoni di Bertelli da « I giorni della lotta », mentre rimane proiettata costantemente la prima diapositiva con una mano d'operaio mutilata.
Si intervistano i partecipanti man mano che entrano.
Sulle pareti manifesti.
Lo spettacolo comincia e procede per la durata circa di tre ore e si compone di interviste, dialoghi fra spettatori, proiezioni di filmati, di diapositive, lettura di documenti. Non ha dei tempi precisi, stabiliti a priori né è stata stabilita rigidamente la consecuzione temporale dei materiali. Il discorso, le interruzioni, i filmati, procedono parallelamente alla discussione che si svolge nella sala e si intersecano con questa a seconda dei problemi che ne emergono.
Il lavoro tende comunque a dare una serie di informazioni storiche, politiche e culturali, che permettono al dibattito di procedere per gradi, per scadenze, per successivi momenti di coscienza e di confronto. Si analizza così a poco a poco come la divisione del lavoro sia presente in ogni settore della vita pubblica e privata, se ne vede la sua storia, le cause e le conseguenze. Si fa inoltre un confronto fra la realtà sovietica e quella cinese, illustrando che cosa è stata e cosa ha significato la rivoluzione culturale.

Per tutto il 1970 e quasi fino all'estate del 1971 lo spettacolo viene presentato a Suzzara, Dosolo, Villastrada, Luzzara, Moglia, S. Benedetto Po, Guastalla, Pegognaga.
Nel 1971 si apre all'interno del gruppo una crisi politica. All'origine vi è una serie di aspri dissensi tra i dirigenti locali del P.C.I. e i componenti del gruppo. Occasione di scontro collegata direttamente alla « comunicazione audiovisiva » è la denuncia dell'esistenza della divisione del lavoro anche all'interno delle cooperative dove vi è il tecnico, il funzionario, ecc. Si ha così la rottura con il partito e la successiva adesione del gruppo al « Manifesto ».
Nello stesso anno una componente del gruppo partecipa ad un viaggio in Cina dove gira il film *L'educazione dei bambini in Cina.* Intanto il gruppo prepara e mette in scena la seconda « comunicazione audiovisiva » che ha come titolo: « Tra padroni e lavoratori non c'è un potere da dividere ma un potere da conquistare ». E' un lavoro di tipo politico-storico che ha come oggetto d'analisi l'origine, la storia e le prospettive dei consigli operai.
Prende inizio dalla situazione del 1969 e da quello che oggi sono e rappresentano i Consigli di Fabbrica attraverso le testimonianze degli operai presenti in sala. Quindi comincia a tracciare la storia dei consigli di fabbrica partendo dalla Comune di Parigi e risalendo ai Soviet, ai consigli di Gramsci e ai consigli di gestione del 1945-48. Il discorso politico che il gruppo cerca di portare avanti è quello del superamento del concetto di delega.
Il Gruppo ripropone lo spettacolo ad alcuni circoli e camere del lavoro, in cui già era stato nell'anno precedente, ma viene accettato solo nel Circolo ARCI di Dosolo. Il Circolo Leopardi di Bologna, nell'ambito di una serie di iniziative coi gruppi militanti, lo invita nel febbraio del 1972 e, anche se la presenza operaia non è numerosa, si svolge un dibattito vivace. Per la presenza di alcuni membri del Consiglio della SMEG di Guastalla (con cui il gruppo uscirà costantemente) si stabilisce uno scambio di esperienze fra gli operai di Bologna e gli operai di Guastalla. Il gruppo, giunge in questo periodo al massimo di rapporto funzionale con la classe, in quanto non sono più i membri del gruppo a intervenire (infatti il loro apporto è puramente di coordinamento degli interventi e d'informazione cine teatrale) ma gli operai, protagonisti essi stessi della lotta e dell'informazione.

DOCUMENTI

TRA PADRONI E LAVORATORI NON C'E' UN POTERE DA DIVIDERE MA UN POTERE DA CONQUISTARE.

Controinformazione audiovisiva sul rapporto fra storia e attualità dei Consigli Operai con la collaborazione di alcuni membri del Consiglio di Fabbrica della S.M.E.G. di Guastalla (1).
I posti nella sala vengono disposti in modo che i partecipanti si siedano in file una di fronte all'altra. In mezzo il proiettore cinematografico e il proiettore dispositivo proiettono su schermi contrapposti.
Contro i muri della sala i manifesti.
Come sottofondo la registrazione de *La marcia dei centomila metalmeccanici milanesi del 4 dicembre 1969,* effettuata da Gianni Bosio e Silvio Uggeri (Controinformazione - I fatti di Milano - SdI/A3/7). Diapositiva iniziale fissa: Il titolo.
A mano a mano che i partecipanti entrano, si individuano gli operai e si

chiede loro informazioni sulla presenza, attività ecc. del Consiglio della loro fabbrica.

INTRODUZIONE

Concludevamo il quaderno sulla divisione del lavoro dicendo che « nei prossimi mesi ci stanno di fronte scelte decisive, ancor più impellenti oggi che la repressione infuria e obiettivi di falsa unità possono portare la classe operaia allo sbaraglio ». E di fatto le scelte decisive sono state fatte e il gruppo si è diviso in parte rimanendo nel PCI, in parte aderendo al Manifesto. Ci sono state le elezioni, con le conseguenze che conosciamo; c'è una repressione che dilaga, cercando di arginare le spinte che si sforzano di tener aperti i varchi del '69. A questo punto ci siamo chiesti che valore poteva ancora avere un Gruppo che lavorasse esclusivamente a livello sovrastrutturale, anche se l'esperienza che questo quaderno testimonia era stata per noi (e lo è ancora) il livello più alto di rapporto organico con la classe nell'ambito della controinformazione. Uscendo infatti col Consiglio della SMEG il ruolo degli intellettuali (operatori culturali) si riduceva a semplice sopporto tecnico, a coordinamento di un rapporto fra operai su problemi operai, a cui noi prestavamo il materiale storico secondo un'interpretazione sempre criticabile e trasformabile dagli operai stessi.

Eppure non ci è bastato. In noi si era fatta imperativa l'esigenza di un rapporto diretto con la realtà, con le lotte, e tolto il diaframma rappresentato dal PCI, per coloro che hanno aderito al Manifesto si è trattato di praticare l'esperienza acquisita nel fare politico quotidiano, rendendo cioè protagonisti reali gli operai, i lavoratori e prestandosi come coordinatori di iniziative politiche. Ma la realtà ci ha detto che i lavoratori sono ancora lontani dal poter considerare vinta la lotta contro i manipolatori delle loro coscienze e che, se a livello culturale poteva accettarsi (e oggi sempre meno) il concetto di farla finita con la delega e la passività, a livello politico e sui luoghi di lavoro la lotta era ancora aperta, e solo lì se ne giocava la soluzione.

Capivamo ancora che i lavoratori hanno una profonda diffidenza verso ogni nuova formazione politica, proprio perché cinquanta anni di tradimenti, di speranze deluse, di azioni rinviate o soffocate, li hanno resi timorosi di finire comunque nelle mani di manipolatori.

Da qui l'esigenza di una struttura culturale (la Lega) che allargasse il respiro del Gruppo, che raccogliesse l'esperienza fatta in questi anni in tutta la Bassa Padana, che si ponesse al servizio dei lavoratori, della loro storia passata e presente, e che cercasse di superare quindi, in nome della classe, le divisioni politiche nello sforzo, che ci pare oggi preminente, di costruzione di un'unità politica direttamente rapportata al movimento consiliare nelle fabbriche e nella società.

SI SPEGNE LA DIAPOSITIVA FISSA

INIZIO FILMATO: *SCIOPERO ALLA FIAT* (finale del documentario *La fabbrica parla* - Unitelefilm).

(Rumori di fondo - Altoparlante dei Sindacati incitanti allo sciopero. Operai che cercano di fermare i crumiri. Scambio di invettive).

Commento: (voce fuori campo):

« La polizia è schierata alla difesa dei padroni, come sempre. Ma questa volta il cerchio della paura è stato spezzato. Il miraggio dell'automobile, mostro sacro della civiltà dei consumi, non è bastato a fermare gli operai sulla strada dello sciopero, né li ha paralizzati il timore della persecuzione in fabbrica. E chi ha il coraggio di sfidare un'azienda di livello mondiale

non teme neanche la polizia. Queste immagini sono state girate nel vivo di uno degli scioperi che hanno scosso in queste settimane la potenza della FIAT. Certo, gli obiettivi sono strettamente sindacali: riguardano il salario, i tempi, l'orario di lavoro, ma questi operai hanno ritrovato la loro unità per qualcosa di estremamente importante: per muovere all'attacco dell'autoritarismo dei padroni. Poter contrattare da pari a pari il salario, i tempi, l'orario di lavoro, significa far entrare la democrazia in fabbrica, significa conquistare una parte del potere, significa contestare l'onnipotenza del capitale ».
Altoparlante dei Sindacati: « Per conquistare le rivendicazioni che le organizzazioni sindacali unitariamente hanno posto, non c'è altra strada che lo sciopero e la lotta, La risposta unitaria delle quattro organizzazioni sindacali ha coinciso con la risposta unitaria di tutti i lavoratori della FIAT che stanno scioperando ».

INTERRUZIONE FILMATO
Compagno A — Fino al 1967/68 il sindacato si limitava a contrattare il prezzo della forza lavoro (cioè salario, premio di produzione, ecc.) lasciando libero il padrone di decidere sull'uso della forza lavoro. Con le lotte del 1968/69 i lavoratori cominciano a mettere in discussione l'organizzazione del lavoro in fabbrica. Da qui la necessità di strumenti nuovi che potessero rappresentare unitariamente i lavoratori e fossero più efficaci nel portare avanti rivendicazioni che contestavano il modo stesso di organizzare la produzione. La nascita dei Consigli di Fabbrica fu dovuta a questa necessità.
Perciò appare chiaro che i consigli di fabbrica non sono nati come generici strumenti di « democrazia » e di « partecipazione » operaia in fabbrica, poiché non c'è questione di democrazia fra padroni e lavoratori, ma sono nati come strumenti tendenti ad affermare posizioni di potere operaio su un terreno nuovo.

DIAPOSITIVE: IL CONSIGLIO DI FABBRICA DELLA SMEG AL LAVORO
Compagno B — Queste sono diapositive che rappresentano momenti di lavoro del Consiglio di Fabbrica della SMEG di Guastalla. Non sappiamo con precisione in questo momento quanti sono i consigli di fabbrica in Italia, ma sappiamo che il XV Congresso Nazionale FIOM ha posto come uno, se non il più importante, come uno degli obiettivi più importanti quello di promuovere consigli in ogni fabbrica, « organismi che (leggo dal testo politico conclusivo) dovranno essere fondati sui delegati, eletti liberamente da tutti i lavoratori, iscritti e non iscritti ai sindacati a livello di gruppo omogeneo di linea, di squadra e di reparto ». E per quanto riguardano le responsabilità: « attribuzione definitiva ai consigli dei delegati delle responsabilità di coordinamento e di direzione dell'azione rivendicativa e dell'attività contrattuale nella fabbrica ». Non solo, ma si auspica « la promozione sul piano locale, zonale, provinciale e anche nazionale di consigli unitari di delegati, espressione diretta dei Consigli di fabbrica ».
Ora, nei fatti, come stanno le cose?
Qual è il rapporto Consigli-Sindacato, Consigli-lavoratori?
Fino a che punto il Consiglio riesce ad essere un organismo qualitativamente diverso dalla vecchia Commissione Interna?
C'è qualcuno che vuole intervenire direttamente, parlando della realtà qui di Bologna, qualcuno che ha una testimonianza da portare che rompa il ghiaccio?

PAUSA — (Nessuno interviene).
Allora, se nessuno interviene possiamo cominciare direttamente dall'espe-

rienza della SMEG. C'è un membro del Consiglio di Fabbrica della SMEG che vuole intervenire?

(Operaio della SMEG) — ... Abbiamo chiesto per la prima volta il riconoscimento da parte della direzione della SMEG di 9 delegati. A conclusione dell'accordo ne abbiamo avuti 5. Però questo non ci ha impedito di ottenere nel giro di pochi mesi il riconoscimento degli altri 4 delegati. Infatti se la direzione voleva trattare con gli operai, ha dovuto riconoscere oltre i 5 anche altri 4 delegati. Poi l'anno scorso, nel '71, per la prima volta abbiamo presentato la piattaforma aziendale che colpiva appunto l'organizzazione del lavoro. Cioè, una piattaforma che affrontava il discorso sulle qualifiche, sui tempi — una piattaforma qualificata. Su questa piattaforma che abbiamo presentato abbiamo fatto diverse assemblee di reparto — era una piattaforma proprio partita dagli operai, sentita proprio dagli operai. Infatti la lotta della SMEG è durata più di 5 mesi, con più di 200 ore di sciopero. Anche se alla SMEG su questa piattaforma non abbiamo ottenuto il 100% delle richieste, ci ha permesso lo stesso di incidere profondamente sull'organizzazione del lavoro. Infatti prima della presentazione della piattaforma, alla SMEG c'era il 70% degli operai in 3ª categoria e in 4ª. Ora con questo accordo che abbiamo concluso in novembre, la 3ª categoria è diventata una categoria, anche se non transitoria, una categoria inferiore; la 2ª è diventata categoria di massa. Infatti in 3ª c'è solo i 25/28% degli operai. E poi con questa 3ª categoria c'è già una contraddizione in azienda che, se nei prossimi mesi lo sapremo sfruttare, potremo anche eliminarla completamente. Infatti i passaggi dalla 3ª alla 2ª sono fatti in base all'anzianità. Sono stati fatti 3 scaglioni: il primo in novembre, il secondo in marzo, il terzo in aprile. E si arriva con solo il 25% degli operai in 3ª categoria. Se noi sapremo sfruttare questa contraddizione è logico che nei prossimi mesi potremo far passare anche gli altri operai, perché ormai la seconda non è più una categoria di... come si dice... Se prima la si dava per mansioni, che si ritenevano più qualificate, adesso ormai non è più considerata così. Sui tempi abbiamo ottenuto il controllo. Cioè, la direzione deve, è costretta a mettere delle tabelle sulle fasi di lavorazione, sui tempi della catena, e così... e le varie fasi di lavorazione, delle stazioni. Così non potrà aumentare più la catena.

Per il Consiglio di Fabbrica nell'ultimo accordo da nove delegati siamo passati a dodici. E in più abbiamo ottenuto un monte ore di permesso annuo, cioè *mensile,* di 48 ore *pagate.* Cioè, il Consiglio di Fabbrica ha il diritto di riunirsi una volta al mese o anche più, per 48 ore pagate, da dividersi fra i delegati.

Noi pensiamo che l'esperienza della lotta, dell'ultima lotta ci abbia fatto maturare molto e questo ci spinge ad andare avanti ancor di più, sulla divisione del lavoro e sul controllo dei tempi.

Infatti in questo momento, anche se abbiamo strappato un accordo sui tempi, cioè che la direzione è costretta a mettere le tabelle sulle varie fasi di lavorazione e sul controllo della catena, tenta lo stesso di aumentare i tempi di lavorazione. Infatti nella catena la settimana scorsa la direzione, col pretesto che era stata eliminata una piccola fase di lavorazione nella cucina, aveva tolto un operaio. La risposta degli operai è stata quella di fare il salto della cucina. *E il salto della cucina continua ancora.* La direzione in un primo momento aveva minacciato di prendere dei provvedimenti disciplinari, comunque dopo abbiamo fatto delle assemblee di reparto, allora la direzione ha fatto marcia indietro...

Adesso ci ha già riferito che ha intenzione di fare la decurtazione del salario. Noi pensiamo che questo discorso non deve passare. Infatti faremo altre assemblee e il discorso non lo lasceremo passare.

Compagno B — Vi sono membri presenti di Consigli di Fabbrica di Bologna? O operai che vogliano intervenire...

Operaio 1 (Bologna) — Bene, io sono un membro del Consiglio di Fabbrica di (   ). Bè, l'esperienza del nostro Consiglio di Fabbrica, il bilancio che si può cominciare a fare, insomma, no?, dell'esperienza del nostro Consiglio di Fabbrica, è un bilancio che deve far riflettere. Cioè, i limiti che si riscontrano sono soprattutto oggettivo e che qualche compagno, con molta leggerezza, specialmente all'interno, diciamo così, dell'organizzazione, insomma all'interno dell'organizzazione, sottovaluta, con molta leggerezza sottovaluta, questo problema oggettivo, che invece è molto importante, almeno a mio parere, e anche a parere di molti compagni dello stesso Consiglio. Cioè, il problema che il Consiglio stenta a trovare, a crescere politicamente, pur se gestisce... ha gestito proprio quest'anno, l'anno passato insomma, l'anno appena passato, una lunghissima, durissima lotta di 175 ore di sciopero. Stenta però a crescere politicamente per questi limiti oggettivi che vi dicevo e che si riscontrano in questo, cioè nel fatto che il Consiglio si debba riunire solo la sera. Cioè le famose ore a disposizione del Consiglio sono le ore che più o meno ha espresso il compagno, che non lo so se il compagno ha parlato di una conquista, ma pare che questo sia già stato sancito dal contratto, c'è stata una conquista del contratto. Forse voi avete... la chiamate conquista perché forse siete riusciti a sancirlo a livello di SMEG, cioè a stabilire che queste ore siano gestite da tutto il Consiglio. Perché anche noi abbiamo 48 ore al mese, che sono 48 ore, cioè 8 ore per ogni rappresentante sindacale che ci spetta, cinque per otto quarantotto. Solo che noi non siamo riusciti a sancirlo nell'accordo aziendale che queste ore vengano gestite da tutto il Consiglio. E perciò queste ore le sfruttiamo a livello della delegazione e poi basta. Poi per fare la riunione del Consiglio cerchiamo...

(*Interruzione* — Le sfruttate singolarmente queste ore?)... Le ore, le ore della delegazione — la delegazione le può usufruire come vuole: singolarmente, si riunisce tutta intera, fa come vuole... Cioè, queste persone possono usufruire di queste ore come credono, però solo queste ore. Sono pochissime. Allora si dice, ecco il dibattito, molti compagni prendono questo problema con molta leggerezza. « Ma come, il problema è sempre politico. Cosa vuol dire? No nè il problema che la sera non si... » No, non è vero, non è vero. E' un fatto che sembra tecnico, ma poi diventa profondamente politico. Perché se è vero, com'è vero, che la classe operaia, il movimento operaio, ha inventato nella sua storia, a livello diciamo partitico, così, il detto « rivoluzionario di professione », insomma che poi vuol dire il *funzionario*, l'ha inventato giustamente il *funzionario*, perché, perché gli operai... perché ci vogliono delle persone che debbono avere il tempo a disposizione per leggere le cose, per gestirle, per esercitare insomma certe cose... Ora, come può... invece il Consiglio di Fabbrica si deve riunire la sera dopo aver passato dieci ore in fabbrica — sono otto ore di lavoro più un'ora a mangiare, perciò dico, in sala mensa, poi andare e tornare... Tenete presente che poi ci sono, ad esempio, nella mia fabbrica, circa 200 operai, sicuramente però 160/170 operai che vengono da Ferrara, ecc. Capite, perciò, dico, un operaio dopo tutto questo deve fare le riunioni, perciò deve leggere, dico... E' un mese e mezzo che noi discutiamo, che dobbiamo discutere, che parliamo, che dobbiamo discuter alcuni documenti sindacali, e non riusciamo a discutere questi documenti sindacali, perché regolarmente i compagni se li sono presi questi documenti, se li sono, e non sono riusciti a... E' vero che, dico, certo c'è un problema soggettivo delle persone, del loro impegno politico, perché ci deve essere una spinta anche nelle persone di leggere a casa, ecc., no?

Però, dico, la situazione è questa. Cioè la crescita politica dei Consigli, uno dei fattori perché questa crescita politica avvenga, va individuato soprattutto nella crescita, nella messa in discussione di questi Consigli, di tempo a disposizione, di ore... Per esempio, nella battaglia che ci apprestiamo a fare per i contratti questo punto dovrebbe essere uno dei punti grossi, da metter dentro. cioè, la conquista di molte ore a disposizione dei Consigli di Fabbrica, oltre naturalmente al grosso didscorso della riduzione dell'orario di lavoro, insomma, no? Io vorrei aggiungere così, non so come si svolgerà il resto, cioè se dobbiamo fermarci a dibattere almeno in questo momento(sganciata dall'esperienza storica, oppure se, diciamo così, il seguito ci permetterà poi di agganciarci anche all'esperienza storica dei Consigli. Perché credo che sia molto importante, insomma no?, perché la funzione storica dei Consigli finora è stata una funzione rivoluzionaria. Cioè oggi il discorso come si è maturato dall'autunno in poi, dico, si è maturato a un certo livello, entro certi limiti. Cioè, non è detto che i Consigli di Fabbrica debbano rovesciare il sistema capitalista. C'è una grossa cosa molto importante, particolarmente nei documenti della FIOM, anche nei documenti della FIM-CISL, che non dice il contrario, insomma no?, che non dice il contrario. I Consigli di Fabbrica debbono crescere il più possibile politicamente e perciò il discorso è aperto. Non dicono che i Consigli non debbano mettere in discussione anche il sistema, in quanto sistema, cioè il problema della rivoluzione, insomma, il problema della rivoluzione. L'esperienza consiliare storica è quella, partendo dalla Comune di Parigi, anche se la Comune di Parigi non ha un'esperienza consiliare vera e propria, una gestione dal basso, ecc. Nella rivoluzione russa ci sono i Consigli, ci sono i Soviet, insomma no? Ecco, e perciò strumenti rivoluzionari, insomma, strumenti rivoluzionari. Poi c'è l'esperienza tedesca; anche lì, che non solo non si ponevano il problema soltanto di gestire alcune cose, ma anche il problema di gestire proprio la società. Poi c'è l'esperienza torinese, molto limitata nel tempo, cioè l'occupazione delle fabbriche. Adesso non so il discorso che farete in seguito. Tornerò a intervenire.

Operaio 2 (Bologna) — Io sono un operaio di una piccola fabbrica e sono un attivista sindacale e membro dei sindacati. Io volevo dire due cose, in parte su quello che ha detto il compagno della SMEG di Guastalla in parte su quello che ha detto il compagno della (...), con cui non sono d'accordo e volevo precisare.

La prima precisazione riguarda la descrizione, o per lo meno come l'ho capita io, come l'ha messa già il compagno della SMEG di Guastalla e che riguarda la commissione interna e i Consigli di Fabbrica. Che secondo me faremmo bene a precisare sempre di più, e sempre più mano a mano che andiamo avanti con la lotta politica, che le due cose sono opposte, sono due cose molto diverse tra loro e in contraddizione tra di loro. Perché la Commissione interna è sempre stata uno strumento sindacale, uno strumento voluto dalla classe operaia, ma soprattutto dal sindacato per avere all'interno, a livello di fabbrica un punto di riferimento. Però era, ha dovuto per forza, per il periodo, per una serie di vicende politiche e storiche, essere un elemento di gestione degli accordi, di tutta la tematica sindacale, la difesa del posto di lavoro all'interno della fabbrica, di tutto il resto. Quindi era sempre uno strumento orientato sul didscorso difensivo, di dopo contrattazione, di dopo risolta la vertenza, gestione... Durante gli ultimi anni, durante l'autunno in particolare, si è individuato nei Consigli di Fabbrica, nei delegati di linea, nei delegati di gruppo omogeneo, iscritti o no al sindacato, soprattutto — è fondamentale questo, perché rappresenta il nocciolo, perché parte dal presupposto dell'unità della classe operaia, non dal fatto di essere o di non essere in

una organizzazione, o in un sindacato —, si è individuato in questi strumenti nuovi un qualcosa di più incisivo, un qualcosa giorno per giorno, momento per momento, durante tutta l'attività produttiva, durante tutto l'arco del processo produttivo, a cominciare dai rifornimenti per finire al magazzino, attraverso tutte le varie fasi, tutti i reparti, tutti i momenti, fosse un elemento di contestazione dell'organizzazione capitalistica del lavoro, nel senso di contrattacare immediatamente ogni, qualsiasi manovra di riorganizzare, di riprendere, di aumentare il ritmo di sfruttamento, di aumentare le catene, la produttività, il profitto.

Questo lo sappiamo, però facciamo male se tutte le volte non diciamo solo « quello è uno strumento vecchio che non ci andava più bene », o « non era abbastanza rappresentativo », perché quello era tre persone e questi sono cinque, o perché solo quello lì era eletto ogni due anni, e questi possiamo eleggerli quando non rendono più le loro funzioni, non sono più rappresentanti della classe, ma diventano così delle persone che fanno... rappresentano a volte anche il modo personale (...) — non rappresentano più il gruppo operaio, non rappresentano più il gruppo omogeneo, quindi non sono contestativi dell'organizzazione capitalistica del lavoro.

Il secondo punto che volevo precisare è che... su cui non sono assolutamente d'accordo, era una affermazione, un giudizio che dava (...), quando parlava che la classe operaia a livello di partito si è creata, ha tirato fuori un qualcosa che è chiamato funzionario, un attivista rivoluzionario a cui ha delegato tutta una serie di funzioni perché non ha tempo di discutere, perché non ha possibilità di discutere, non ne ha voglia, perché una volta venuto fuori dalla fabbrica l'operaio, il gruppo operaio, la classe operaia è spremuta al massimo, quasi al massimo, quindi non è capace, non ha voglia, non ha volontà, non vuol più, cioè non ha più forza sufficiente per essere anche un momento di direzione politica. Su questo io voglio essere ben preciso, perché non si può dire da una parte: « no non possiamo » — certo i ritmi, lo sfruttamento, ecc. non ci permette più di studiare e quindi facciamo come hanno fatti a partiti rivoluzionari, ecc., — quindi il funzionario. Tutto questo è un discorso di delega che io, e penso personalmente una grossa fetta della classe operaia, rifiuto. Oggi come oggi, si deve sempre puntare, sempre di più in mezzo alla classe in particolare, alcuni settori dell'industria sono su questa prospettiva, di superare sempre di più il discorso del funzionario. Ad essere sempre più protagonisti, sempre più direzione politica, attraverso una serie di conquiste, certo.

Mi rendo conto che le ore, per esempio, conquistate dai compagni di Guastalla sono in questo senso un primo gradino, una prima tappa. Intanto loro prima probabilmente dovevano riunirsi la sera e adesso hanno la possibilità di avere due mezze giornate, due ore per due giorni, ecc. Cioè tutta una serie di possibilità che non avevano prima. Si tratta di sfruttare, di utilizzare, di darsi una serie di obiettivi che vadano sempre più verso questa prospettiva. Cioè sempre più verso il prendere in mano da parte della base, da parte dei delegati di reparto, da parte dei Consigli di Fabbrica la direzione politica sia nella fabbrica, sia nelle zone.

Il grosso problema del collegamento con le altre realtà, con le altre fabbriche, con le altre categorie, e di conseguenza in questo modo dare un contributo veramente efficace alla costruzione del nuovo sindacato, fondato dal basso.

Compagno B — A questo punto scusate se interrompo il dibattito, ma è giusto inserire e sottoporre alla vostra attenzione una breve, incompleta, analisi storica dello sviluppo dell'autonomia operaia dalla Comune di Parigi sino al secondo dopoguerra.

DIAPOSITIVA: *LA COMUNE DI PARIGI.*

Inizio proiezione di un documentario sulla Comune di Parigi (da *Lenin vivo* - Unitelefilm) — Commento sonoro tratto dal didscorso di Lenin: « In memoria della Comune ».

Commento: Due condizioni sono necessarie perché una rivoluzione sociale possa trionfare: il livello elevato delle forze produttive e la preparazione del proletariato. Nel 1871 queste due condizioni mancavano. Il capitalismo francese era ancora poco sviluppato e la Francia era ancora un paese prevalentemente piccolo-borghese... D'altra parte non esisteva un partito operaio, la classe operaia non era né preparata né lungamente addestrata e, nella sua massa, non aveva un'idea chiara dei suoi compiti e dei mezzi per assolverli...

Malgrado le condizioni così sfavorevoli, malgrado la brevità della sua esistenza, la Comune sostituì l'esercito permanente con l'armamento generale del popolo: proclamò la separazione della Chiesa dallo Stato; soppresse lo stipendio statale dei preti; diede all'istruzione pubblica un carattere puramente laico; il lavoro di notte fu proibito nelle panetterie; il sistema della multa fu abolito; tutte le officine, fabbriche ed opifici abbandonati o lasciati inattivi dai loro proprietari vennero rimessi a cooperative operaie per la ripresa della produzione; decretò che lo stipendio di tutti i suoi funzionari e dei membri del governo non potesse sorpassare il salario normale degli operai.

Quando le forze governative organizzate riuscirono ad avere il sopravvento sulle forze male organizzate della rivoluzione, compirono una carneficina che Parigi non aveva mai visto. 30.000 parigini furono massacrati, circa 45.000 furono arrestati, di questi ultimi molti furono uccisi in seguito; a migliaia furono gettati in carcere e deportati. Parigi perdette circa 100.000 dei suoi figli e fra essi i migliori operai di tutti i mestieri.

SPOT ROSSO

(Proiezione contemporanea di diapositive e filmato su schermi contrapposti. Il film, tratto da *Lenin vivo* - Unitelefilm - mostra Lenin durante momenti della sua vita).

DIAPOSITIVE:

1) Tutto il potere ai Soviet.
2) I Soviet sono gli organi del potere proletario.
3) Lotta per la conquista del potere e delle fabbriche.
4) La dittatura proletaria vuole sopprimere l'ordine della produzione capitalistica, vuole sopprimere la proprietà privata perché solo così può essere soppresso LO SFRUTTAMENTO DELL'UOMO SULL'UOMO.
5) La dittatura proletaria vuole sopprimere la differenza delle classi, vuole sopprimere la lotta delle classi perché solo così può essere completa la emancipazione sociale della classe lavoratrice.

(Durante lo proiezione contemporanea si legge il seguente brano tratto dalla « Pravda » del 20 (7) aprile 1917).

Commento: Il problema fondamentale di ogni rivoluzione è quello del potere dello Stato. La particolarità, la più altamente notevole della nostra rivoluzione sta in ciò che essa ha creato un dualismo del potere. In che cosa consiste il dualismo del potere? In ciò che accanto al governo provvisorio, al governo della borghesia, si è costituito un altro governo: il Soviet dei deputati operai e soldati. Qual è la composizione di classe di quest'altro governo?

Il proletariato e i contadini in uniforme di soldato.

Qual è il suo carattere politico? La dittatura rivoluzionario, cioè un potere che poggia direttamente sulla conquista rivoluzionaria, sull'iniziativa im-

mediata delle masse popolari dal basso e non sulla legge emanata da un potere statale centralizzato. Questo potere è dello stesso tipo di quello della Comune di Parigi del 1871. Ecco gli indizi essenziali: 1) la sorgente del potere non è la legge preventivamente discussa e votata dal Parlamento, ma l'iniziativa dal basso, diretta e locale delle masse popolari, la conquista diretta del potere; 2) la sostituzione della polizia e dell'esercito con l'armamento diretto di tutto il popolo; l'ordine statale sotto questo potere è assicurato dagli stessi operai e contadini armati, dallo stesso popolo armato; 3) il corpo dei funzionari, la burocrazia, o sono anch'essi sostituiti dal potere dello stesso popolo, o per lo meno sono posti sotto un cntrollo speciale, e non soltanto sono scelti per via di elezioni, ma sono revocabili alla prima richiesta del popolo e sono messi in condizione di semplici fiduciari; da strato privilegiato che ha dei « posticini » con delle laute prebende borghesi, sono trasformati in operai di una specialità particolare, il cui stipendio non è superiore al salario abituale di un buon operaio.

Non si vuol vedere la verità evidente, e cioè non si vuol vedere che nella misura in cui questi Soviet esistono, nella misura in cui costituiscono un potere, esiste in Russia uno Stato del tipo della Comune di Parigi.

Ho sottolineato « nella misura », poiché questo è soltanto un potere embrionale. Esso stesso, e con accordi diretti col governo *provvisorio* borghese, e con una serie di concessioni reali, ha ceduto e cede le sue posizioni alla borghesia.

Per arrivare al potere, gli operai coscienti devono conquistare la maggioranza; finché non v'è violenza sulle masse non v'è altra via che conduca al potere. Noi non siamo dei blanquisti, non siamo per la conquista del potere per opera di una minoranza, ma siamo dei marxisti, e quindi partigiani della lotta di classe proletaria. Creiamo un partito comunista proletario: stringiamoci per il lavoro proletario di classe. La borghesia è per il potere unico della borghesia. Gli operai coscienti sono per il potere unico dei Soviet dei deputati operai, salariati agricoli, contadini e soldati.

SPOT ROSSO — DIAPOSITIVA: LA RIVOLUZIONE TEDESCA

« LEGA DI SPARTACO »

Compagno A — In Germania i Consigli sono nati dal rifuito dei soldati, cui si unirono subito gli operai dei principali centri industriali, di pagare per la borghesia tedesca col prolungamento della guerra i termini del futuro reinserimento del paese nell'area imperialista. Essi furono quindi rappresentati dal proletariato industriale e potenzialmente, data la presenza dei soldati, anche da strati agricoli, uniti in primo luogo dall'obiettivo della pace.

Questo spiega il loro carattere di alternativa politica complessiva, di istituzione di una vasta rete di organismi di contropotere con un proprio governo centralizzato. Tali potenzialità furono però minate fin dall'inizio da tre elementi:

1) Salda maggioranza nei Consigli dei socialdemocratici;

2) Mancanza, per il movimento, di una complessiva strategia delle alleanze;

3) Mancanza di un partito rivoluzionario autonomo dalla socialdemocrazia.
La maggioranza socialdemocratica nei Consigli derivò anche dalla iniziale ostilità della sinistra socialdemocratica per l'esperienza consiliare.

DIAPOSITIVA — *Rosa Luxemburg e Karl Liebnecht*
La mancanza di una strategia di alleanze fu dovuto alla mancanza di un

programma transitorio di riforme, specie la riforma agraria, che fosse in grado di dare alla presenza dei soldati un contenuto sociale di attacco ai rapporti di produzione.
Tutto ciò, a parte il tardo tentativo di conquistare uno spazio autonomo con la « Lega di Spartaco », spiega il permanere all'interno del partito socialdemocratico della sinistra, e la mancata costituzione di una avanguardia che, mancando l'autonomia del fronte rivoluzionario dalle istituzioni borghesi, conquistasse su una ipotesi rivoluzionaria l'egemonia del movimento consiliare.
Tutto ciò permise dapprima lo sfaldamento dei contadini e soldati, poi la trasformazione della spinta operaia in rivendicazioni sindacali con parole d'ordine di democrazia politica nell'ambito del sistema.

DIAPOSITIVA — *La Repubblica Consiliare d'Ungheria*
I Consigli in Ungheria nascono anche là come organismi spontanei di autodifesa degli interessi di classe e si estendono subito a vasti strati produttivi, tendendo a far proprie caratteristiche di dualismo di potere, non solo nei luoghi di lavoro, ma anche a livello sociale.
Il Governo Karolj (coalizione borghese-socialdemocratica), come tentativo di gestire la ricostruzione capitalistica, fu reso inoperante dall'opposizione consiliare, formata da operai agricoli e industriali, contadini, parte dell'esercito e perfino da una parte della stessa borghesia).
Così viene proclamata la repubblica Consiliare.

DIAPOSITIVA — *Fotografia di BELA KUN*
In realtà, però, essendo coordinati a livello politico dall'unificato partito socialista (di cui i comunisti di Bela Kun sono un'esigua minoranza), i Consigli si trovarono ad essere non espressione di un potere di classe, ma portatori di numerosi interessi contrastanti e di qui la loro debolezza.
Infatti per mancanza di parole d'ordine strategiche che mobilitassero i contadini poveri, per la mancanza di un programma di socializzazione delle forze produttive, ruppero quell'unità che aveva portato i Consigli alla vittoria e fu facile alle forze dell'Intesa soffocare nel sangue quel tentativo.

DIAPOSITIVA — *I Consiglio a Torino - 1919*
(Accendendo alternativamente lo spot rosso e lo spot bianco i compagni A e B leggono alternativamente durante la proiezione delle diapositive).
Compagno A — Nel 1919 il dissesto economico è gravissimo. La circolazione monetaria si accresce in 6 mesi di 4 miliardi di lire.
La spirale dell'inflazione aumenta sempre più.
La produzione si abbassa dal 20 al 40%.
Anche l'agricoltura è colpita dalla crisi: le importazioni di generi alimentari gravano del 40% sullo sbilancio commerciale.
Fra la fine di giugno e l'inizio di luglio scoppiano moti violenti contro il rincaro dei prezzi.

DIAPOSITIVA — *Profilo di BORDIGA*
Compagno B — Il 16 giugno Bordiga scrive sul Soviet, la rivsta della sua frazione:
« Chiamare alle urne il proletariato equivale senz'altro a dichiarare che non vi è nessuna speranza di realizzare le aspirazioni rivoluzionarie e che la lotta dovrà svolgersi necessariamente entro l'ordine costituito ».
Il PSI infatti si sta preparando alle elezioni generali, le prime col sistema proporzionale, che avverranno in autunno.

DIAPOSITIVA — *Profilo di Gramsci*
Compagno A — Il 26 luglio, a Torino, l'Ordine Nuovo pubblica il programma della frazione comunista che fa capo a Gramsci, in cui fra l'altro si legge:
« Lo scopo dei comunisti è l'organizzazione internazionale del proletariato in partito politico di classe, la distruzione del dominio borghese, la conquista del potere politico da parte del proletariato. Strumento specifico di questa azione è dunque il partito comunista ».

DIAPOSITIVA:
Istruitevi perché avremo bisogno di tutta la nostra intelligenza.
Agitatevi perché avremo bisogno di tutto il nostro entusiasmo.
Organizzatevi perché avremo bisogno di tutta la nostra forza.
Compagno B — E sui Consigli Gramsci scrive:
« Il Consiglio realizza l'unità della classe lavoratrice, dà alle masse una coesione e una forma, che sono della stessa natura, della coesione e della forma che la massa assume nell'organizzazione generale della società. Il Consiglio di Fabbrica è il modello dello Stato proletario. Tutti i problemi che sono inerenti all'organizzazione dello Stato proletario sono inerenti all'organizzazione del Consiglio. Nell'uno e nell'altro il concetto di cittadino decade e subentra il concetto di compagno ».

DIAPOSITIVA — *Timbro « Consiglio Operai FIAT Centro »*
Compagno A — Il 13 settembre 1919 l'Ordine Nuovo annuncia la costituzione del Consiglio dei Commissari di Fabbrica all'officina Brevetti FIAT di Torino.

DIAPOSITIVA — *Sciopero dei ferrovieri* (Gennaio 1920)
Compagno B — La tensione nel paese è molto forte. Il 2 dicembre un'aggressione a parlamentari socialisti provoca uno spontaneo sciopero generale, ma che si spegne nel nulla.

DIAPOSITIVA — *Vignetta: « La CGIL trattiene il martello del proletario »*
Gramsci capisce che il nemico da battere è all'interno del movimento dei lavoratori e scrive:
« I Sindacati di Mestiere, le Camere del Lavoro, la Confederazione Generale del Lavoro sono il tipo di organizzazione proletaria specifica del periodo di storia dominato dal capitale. In un certo senso si può sostenere che esso è parte integrante della società capitalistica e ha una funzione che è inerente al regime di proprietà privata.
Il Sindacato non può essere strumento di rinnovazione radicale della società: esso può offrire al proletariato dei provetti burocrati, degli esperti tecnici in questioni industriali d'indole generale, non può essere la base del potere proletario ».
E ribadisce: « La dittatura proletaria può incarnarsi in un tipo di organizzazione che sia specifico dell'attivit àpropria dei produttori e non dei salariati, schiavi del capitale. Il Consiglio di Fabbrica è la cellula prima di questa organizzazione ».

DIAPOSITIVA — *Vignetta: « Il capitalista panciuto con collane di teschi »*
Compagno A — Il 20 gennaio 1920 Giovanni Agnelli, dice esplicitamente ad un'assemblea di industriali, che egli sente « che si deve entro breve tempo avvenire ad una crisi violenta ».

DIAPOSITIVA — *I lupi coi simboli dei liberali, i fasci, i nazionalisti, i repubblicani*
Compagno B — Il 13 febbraio la lega degli industriali torinesi deliberava precisamente di « opporsi decisamente al movimento per i consigli di fabbrica, più stretta disciplina dei soci, espresso divieto di accettare comunque negoziazioni su questo punto, evitare che Torino diventi teatro di esperimenti comunistici ».

DIAPOSITIVA — *Testata dell'« Avanti »: « Gli operai metallurgici si impossessano delle fabbriche serrate »*
Compagno A — In pochi mesi la situazione precipita. In aprile un altro sciopero a Torino, detto « delle lancette dell'orologio ». Gramsci sull'Ordine Nuovo insiste:
« E noi diciamo che il periodo attuale è rivoluzionario appunto perché constatiamo che la classe operaia, in tutte le nazioni tende a creare, tende con tutte le sue energie (...) a esprimere dal suo seno istituti di tipo nuovo nel campo operaio, istituti a base rappresentativa, costruiti entro uno schema industriale; noi diciamo che il periodo attuale è rivoluzionario perché la classe operaia tende con tutte le sue forze, con tutta la sua volontà a fondare il suo Stato ».

DIAPOSITIVE — *Operai di sentinella davanti alle fabbriche occupate. Gruppi armati di operai a difesa delle fabbriche*
Compagno B — Nel settembre del 1920 i lavoratori occupano le fabbriche, ma manca chi sappia dare uno sbocco rivoluzionario alla situazione. Gramsci scrive: « Primo e più importante insegnamento: la necessità di una più seria e profonda preparazione militare. Preparazione di armi e preparazione di uomini. Bisogna far presto. La borghesia ha già costituito da un pezzo la sua guardia bianca. Secondo insegnamento: la necessità urgente, urgentissima della scissione del Partito ».

DIAPOSITIVA — *Testata de « L'Ordine Nuovo »: Il Partito Comunista Italiano è costituito*
Terzo insegnamento: la necessità che il Partito — diventato veramente comunista — impugni con salda mano le redini del movimento, che è sempre politico e cessi una buona volta la sua continua abdicazione di fronte alla Camera Generale del Lavoro.

DIAPOSITIVA — *I fascisti bruciano a Roma copie del quotidiano « Il Paese »*
Compagno A — Ma ormai è tardi. Tra il marzo e l'aprile del 1921 la FIAT attua la serrata e la maggioranza degli operai non licenziati accetta di tornare al lavoro alle condizioni imposte dal padrone e la notte tra il 25 e il 26 aprile i fascisti incendiano e distruggono la sede della Camera del Lavoro di Torino.

DIAPOSITIVE — *Le barricate a Parma - agosto 1922. La bandiera degli arditi del popolo di civitavecchia*
Nell'inverno fra il 1921/22 a Torino ci sono 31.000 disoccupati.
Il fascismo dilaga. Il 1° agosto 1922 i sindacati tentano lo sciopero generale per la difesa dei diritti di libertà contro il fascismo, che fallisce. Nello stesso mese a Parma i lavoratori resistono 5 giorni contro gli attacchi fascisti. Ma la strada alla dittatura fascista è irrimediabilmente aperta.

DIAPOSITIVA — *Testate de « L'Unità »: « Abbasso il governo degli assassini ». « Tutti i lavoratori italiani salutano la salma di G. Matteotti »*

(Si accende il proiettore cinematografico con la proiezione di un brano dal documentario « I Comunisti » di G. Vento - Unitelefilm. Il brano parte da Gramsci con aspetti della guerra di Spagna, dei campi di concentramento nazisti, della guerra, della resistenza. Il commento è stato concellato per quanto non interessava).
Commento — Le vittime che hanno vinto: Gramsci. La sua parola insorge in ogni pensiero di oggi, in ogni problema di cultura, nella realtà dell'essere italiano, dal profondo della nostra storia. In lui e con lui il popolo entra nella storia, il partito è all'avanguardia della rinascita nazionale, per quanto è stato aperto a difendere la causa della libertà su tutti i fronti, nel nome di Lenin e dell'internazionalismo proletario, sul fronte di Spagna, contro il nazismo, nei campi di sterminio, nelle deportazioni, negli eccidi.
(Sul motivo di « Bella Ciao » immagini della Resistenza).
Non sono belle pagine di una storia chiusa, ma conti aperti, storia da portare avanti.
Interruzione filmato.

DIAPOSITIVA — *Stalin*
Compagno A — Le parole d'ordine « lotta al fascismo e al nazismo », « fronti popolari », ecc. coprono definitivamente le parole d'ordine rivoluzionarie. Si tratta di salvare la democrazia borghese coi governi di coalizione, coi patti fra i vertici dei partiti. La dittatura del proletariato in URSS si è fatta dittatura del partito. Eppure anche in questo clima le masse operaie propongono ancora i Consigli, i Consiglio di Gestione in Italia, strumenti di una illusoria pacificazione fra lavoratori e padroni. Ed ecco quindi il Decreto sui Consigli di Gestione, approvato dal CLNAI e non ratificato dagli alleati, del 17 aprile 1945, e il documento comune di tutti i partiti aderenti al CLNAI del 20 novembre 1945, e poi i disegni di legge, quello del dicembre 1946 e dell'ottobre 1948.
Il Consiglio di Gestione della RIV di Torino è uno degli ultimi a cedere, ma ormai nel '53 la repressione scelbiana è passata definitivamente e nelle fabbriche tornano le stentate Commissioni interne. Gli operai sono costretti ad aiutare la borghesia a industrializzare il paese e continuano a morire nelle fabbriche e nelle piazze.

DOCUMENTARIO — Su immagini delle lotte 1950/60 la canzone « Per i morti di Reggio Emilia ».
Il filmato continua con immagini di una manifestazione di zona durante una lotta della SMEG di Guastalla nel 1970.
Compagno A — Ma negli anni '60/70 sino ad oggi i lavoratori rialzano la testa e cominciano a contestare in fabbrica l'organizzazione capitalistica del lavoro. I Consigli si ripresentano come strumenti di potere alternativo. Tutta la società borghese viene scossa nelle sue strutture fondamentali di divisione del lavoro. Per questo la sua reazione è rabbiosa e colpisce dovunque, nella scuola, nella fabbrica, nel quartiere.
Viene riproposto a livello generale un modello di società in cui il concetto di delega, di ruolo professionale, di autorità perdano il loro valore repressivo.
Oggi siamo ancora in questa battaglia. A che punto siamo? Che prospettive hanno i Consigli? Che prospettive ha un cambiamento sociale radicale a livello nazionale ed europeo?
Operaio 1 (Bologna) — Intanto vorrei dire, vorrei portare un giudizio sul vostro lavoro, insomma, che è veramente, estremamente positivo. Forse così, da un punto di vista formale, ecco, non voglio deviare il discorso. Ci sono certi momenti che ci sono discorsi molto importanti,

però sono sovrapposti. Per esempio, mentre il compagno leggeva alcuni testi, un testo di Lenin molto importante pubblicato sulla « Pravda », lì avevamo delle scritte molto importanti anch'esse, che uno non sapeva se leggere quello o quello, insomma no? Questa, così, una considerazione sul piano formale che penso che sarà bene correggere, perché, siccome importante ad esempio era molto importante seguire l'articolo di Lenin, però era molto importante anche leggere quello. Allora qualcosa si è perduto per la strada, e forse poi non si è capito né l'uno né l'altro. E veniamo al discorso, torniamo alla discussione sui Consigli.
Intanto devo rifarmi all'intervento di prima e all'intervento che c'è stato subito dopo del compagno Raffaele... Dunque, vedi, mi rendo conto che (...) insistere sul discorso della conquista di un certo tempo per il Consiglio di Fabbrica si corre il rischio di essere fraintesi e purtroppo questo è un grosso fatto e bisogna vedere come fare. Cioè, come se qualcuno voglia uscire dal discorso del reale, insomma no?, anzi di democratizzare il discorso, quando invece può fare il contrario. Cioè, dire, bè insomma cosa vogliamo fare qui? Vogliamo far crescere i funzionari, invece di estinguere questa istituzione funzionariale? Io sì, sono, anzi credo propria nella crescita del Consiglio in funzione di far diminuire proprio il potere, diciamo, il potere dei funzionari. Oggettivamente i funzionari hanno, oggettivamente dico, sottolineato questo termine, *oggettivamente,* i funzionari hanno un potere superiore a quello che può essere anche degli stessi dirigenti del Consiglio di Fabbrica. Perché? Perché è più informato, ha il controllo maggiore su tutta l'organizzazione, mentre un semplice dirigente di fabbrica, da cui si vuol pretendere un certo discorso di carattere generale, perché solo così, solo col discorso generale non si può mai essere fregati dal padrone. Invece, chiudendo il discorso nella fabbrica, si sarà sempre internamente fregati. Mentre si pretende questo dal Consiglio di Fabbrica, non si dà la possibilità oggettiva di veramente poi controllare l'organizzazione, tutta l'organizzazione. Perché? Perché l'operaio, ripeto, rimane intanto legato per 8 ore alla macchina o al lavoro, no?, della fabbrica, lavoro manuale, poi ho detto prima c'è il trasporto, ecc. Ora è questo il problema. Ora non è che questo voglia tendere a dire: bè, i Consigli di Fabbrica cosa debbono fare? Far diventare di più i funzionari? Perché poi dare più tempo al Consiglio di Fabbrica significa... No, certo c'è un problema di tappe intermedie, insomma. Ai Consigli di Fabbrica bisogna dare più tempo e se questo discorso viene frainteso e qualcuno pensa che gli operai non sono più i protagonisti, no, non vuol dire questo, non vuol dire questo... Vuol dire che oggettivamente in questo momento vuol dire intanto far crescere i Consigli, se no facciamo un discorso assembleare. Si arriverà anche a quescto nella storia umana, no? Ecco, io ho voluto rispondere, perché non volevo essere frainteso, tutt'altro, anzi, voglio proprio la fine del funzionario, proprio io voglio la fine del funzionario.
Il compagno della SMEG ha fatto una considerazione nel suo discorso, cioè, i Consigli sono sì strumenti sindacali, però strumenti della classe operaia. Bè, che cosa vuol dire questo discorso? Perché il sindacato non è uno strumento della classe operaia? Caso mai c'è da vedere, cioè tu forse vuoi arrivare dall'altra parte, voglio dire... (...) sapere che cosa saranno questi Consigli. A me interessa poco che si chiamino sindacali o non si chiamino sindacali. Il problema è che cosa debbono fare questi Consigli, questo è il problema. Se poi vogliamo arrivare al discorso della rivoluzione, allora si pongono altri problemi ancora, che non si fermano ai Consigli. Sei partito dalla Comune di Parigi. Bè proprio la Comune di Parigi insegna che se è mancato qualcosa alla Comune di Parigi, oltre a tante altre cose, ma qui non abbiamo neanche il tempo di analizzarle

— cioè gli errori che si sono commessi, quello di non aver preso la banca, ecc. —, ma è mancato intanto alla Comune di Parigi il partito rivoluzionario.

E caso mai poi c'è il problema... intanto da porre alla classe operaia il problema del partito, e poi del rapporto fra partito e Consigli. Ecco, questo è il grosso nodo da sciogliere, insomma no? Il problema del partito rivoluzionario con le masse, e le masse organizzate. Perché in genere tutti parlano delle masse, però le masse prese così si riducono poi alle masse che vanno a votare ogni 5 anni. Cioè, da questo discorso non è nessuno escluso, senza fare delle sigle in questo momento. Ecco, il problema è che i Consigli, proprio perché a differenza delle Commissioni Interne che erano elette più o meno come sono eletti i nostri parlamentari, no?, i Consigli sono formati da delegati direttamente eletti dagli operai del proprio reparto, del gruppo omogeneo, revocabili in ogni momento, — questo è il grosso fatto importante, — *revocabili in ogni momento;* cioè, lui è controllato ogni momento come delegato di reparto. E ogni minuto si sentono dire in faccia, « ma noi ti sbattiamo via ». Questo è il discorso. Perché secondo il mio lavoro, se lavoro bene, bene, se lavoro male mi dicono: « ma tu cosa ci stai a fare, noi ti sbattiamo via ». Questo è il discorso. Come sarebbe bello, ad esempio, se questo discorso, mica a livello, diciamo, a livello di diritto e di fatto fosse possibile cacciare via tutti i nostri parlamentari. Teoricamente questo può anche essere vero, perché in fondo anche un parlamentare si può prendere via, no?, però bisogno vedere, insomma no? Mentre in fabbrica è vero che si può sbattere via. Questa è la differenza. Allora questi Consigli possono essere veramente dei grossi strumenti rivoluzionari, però la direzione politica... fino a prova contraria oggi la classe operaia non può non ritornare al discorso del partito. Ecco, e qui bisogna che ci parliamo molto chiaramente, molto chiaramente.

Non si può esaurire il discorso ai Consigli di Fabbrica, di zona, di quartiere, di caseggiato, quanti sono... Tutti questi strumenti insomma a livello di massa, dove la massa è organizzata. Non si può solo lì... O che noi consideriamo anticipato il discorso del partito e allora fermiamo tutto il discorso ai Consigli e diciamo... Ma questo credo che sarebbe un didscorso, un punto di partenza sbagliato, sbagliato, perché oggi come oggi, va bè, non è neanche proponibile l'ipotesi di considerare superato il discorso del partito. Caso mai è quello del partito... e allora col discorso del partito verrà posto (il discorso) partito-masse, partito-consigli. Ecco, perciò io mi guarderei bene dal dire, « io voglio i Consigli », cioè considerare i Consigli non come strumenti del sindacato, ma come strumenti della classe, perché (...) ... che siano strumenti rivoluzionari, che siano strumenti che vanno al di là del semplice discorso che può fare Storti, insomma no?

A parte il fatto che né tu né io vogliamo che i Consigli siano così, e neanche la FIOM, per esempio no?, sappiamo benissimo che all'interno del Sindacato c'è un grosso scoglio, dico. Già dal 1969, quando agli inizi, insomma, agli inizi, prima che si arrivasse all'autunno caldo, anzi si potrebbe dire alla fine del '68, quando nascono i CUB, quando si cominciò a parlare di CUB, — qui storicamente, se non si vuol negare, questi discorsi sono partiti dai gruppi extraparlamentari, va bene, alla Pirelli ecc., — è cominciato uno scontro all'interno del Sindacato, perché c'è tutta una (...) ... essere contro i CUB, era che i CUB diventassero una cosa generalizzata e fossero. che diventassero un patrimonio di tutta la classe operaia e del Sindacato, insomma. E che non assumessero una funzione di divisione della classe operaia. Perché, oggettivamente, in quel momento... perché io, personalmente, in questo caso parlo perso-

nalmente, non penso che come il discorso viene portato avanti dalla FIOM, intanto vero?, sui Consigli, com'è stato portato avanti dall'inizio insomma, sia un discorso di divisione della classe operaia, quel divario sarebbe stato con quello che propenevano i compagni che avanzavano l'ipotesi dei CUB, ipotesi dei CUB che *avanzavano i compagni* della Pirelli, di Potere Operaio, ecc., insomma no? All'interno del Sindacato è avvenuto uno scontro, perché dico allora nella Confederazione CGIL, i vertici non vedevano i Consigli, insomma. Diciamolo bene. Dicevano di sì, ma dicevano di sì intanto solo, solo... Nove mesi fa è diventato finalmente patrimonio ufficiale di tutta la CGIL, con il documento che il Direttivo ha sancito, il Direttivo della CGIL, della CGIL non della FIOM, ha sancito che i Consigli debbono essere strumenti portanti del Sindacato di base, ecc. Ma perché non prima? Perché c'era uno scontro. Mentre i metallurgici questo l'avevano acquisito molto tempo prima. E perciò, ecco, caso mai è di portare avanti il discorso della massima politicizzazione di questi Consigli. Poi c'è il discorso del partito, ma il discorso del partito è non a parte, ma non so se in questo momento dovremmo parlare anche di questo. A questo punto si aprirebbe tutta un'altra discussione.

Operaio n. 3 (Bologna) — Vorrei dire due cose sull'esperienza che abbiamo visto questa sera, che non è solo una discussione sui Consigli o sulla situazione all'interno delle fabbriche, e sulla (...) un discorso sul tipo di proposta alla quale stiamo partecipando un po' tutti. Cioè secondo me sarebbe importante fare una puntualizzazione su cosa vogliono dire queste cose. Noi abbiamo letto l'invito nel quale ci sono alcune frasi abbastanza importanti, a mio avviso, su che cosa si propone questo Gruppo. E penso che valga la pena riprendere questo discorso, proprio perché il momento dell'informazione, volevo dire la contro-informazione, è uno dei momenti fondamentali, a mio avviso, della stessa lotta della classe operaia. Evidentemente il momento di collegamento fra le lotte all'interno delle fabbriche, il momento di collegamento fra la lotta in fabbrica e la situazione esterna alla fabbrica, è un momento fondamentale per la riuscita della lotta stessa. Cioè la cosa più clamorosa in questo senso mi pare si possa citare proprio il caso della battaglia FIAT del '71, nella quale una delle grosse difficoltà è stata dovuta all'isolamento che l'informazione padronale e la stampa avevano creato nella lotta, isolamento all'interno della città, A differenza di quello che è avvenuto nel '69, quando abbiamo visto una grossa partecipazione e un appoggio della popolazione di Torino a quelle che erano le lotte operaie. Nel 1969/70 un'azione ben precisa da parte di Agnelli attraverso gli strumenti d'informazione, con il discorso della crisi e tutta una serie di altre cose, hanno portato allo spostamento che ha inciso anche sui termini del contratto, del contratto aziendale che si è realizzato a fine del '71... cioè nell'aprile-maggio '71. Questo, dico, l'abbiamo verificato proprio in questa sede, quando vennero i compagni del Consiglio di Fabbrica di Mirafiori, che posero con forza questo problema. Quindi mi pare che vada sottolineato questo discorso.

Io dò un giudidzio estremamente positivo di questo tipo di esperienza, proprio perché parte, a mio avviso — questo è il mio giudizio, — parte da un'esperienza concreta di una lotta di una fabbrica e offre possibilità da questa lotta concreta di riallacciarsi a quelli che sono i termini politici più generali, attraverso una storia, diciamo così, che è schematica, che può essere schematica, rapida, ecc., ma che permette di inquadrare il fatto specifico in quello che è il dibattito politico più generale. Nello stesso tempo mi sembra estremamente importante quei momenti d'in-

terruzione e che portano a testimonianze precise, concrete, al collegamento da parte di altre situazioni, di altre fabbriche.

Ecco, questo tenevo a sottolineare, proprio perché noi sentiamo l'esigenza estremamente viva di una continuità di questa attività di controinformazione, perché, è evidente che l'informazione è anche potere. Cioè, chi dispone d'informazione su... il maggior numero d'informazione, evidentemente ha il potere di chi ne dispone di un minor numero. Sul resto del discorso, estremamente interessante, che è uscito, volevo fermarmi su un punto, che già era stato ripreso da Costantino, cioè il significato nuovo dei Consigli di Fabbrica e l'attuale situazione, cioè, il problema con il tener conto dell'organizzazione sindacale. Cioè, se si va verso un sindacato-movimento o se il sindacato-organizzazione prevarrà su questa esperienza nuova che sono questi Consigli di Fabbrica. Ecco, mi sembra questo il punto centrale del problema, perché evidentemente questo, dico, (è) *il fondo certo* di due diverse strategie.

Operaio 1 (Bologna) — Solo una precisazione, perché non... Tornando sempre al problema del partito (...) partendo dal documentario, perché ho cominciato un discorso poi mi sono scordato, perché il compagno della SMEG è partito dalla Comune di Parigi. Infatti voi qui vi proponete l'esperienza dei Soviet nella rivoluzione russa, l'esperienza della rivoluzione tedesca, l'esperienza di Torino. L'esperienza della Comune di Parigi dice che ciò che è mancato è stato il partito. Il discorso che ha fatto Lenin appena arrivato in Russia è stato proprio quello del partito. I Soviet erano tutti a destra, erano in mano (interruzione)... dopo, dopo ti dò la parola. I Soviet in Russia, la maggioranza dei Soviet erano in mano alla destra. Poi il partito... Lenin ha armato il partito e ciò ha influito nei Soviet e la situazione si è capovolta. In Germania, perché le cose sono andate diversamente? Cioè la sconfitta. Perché lì la situazione dei Consigli non si è rovesciata, come si è rovesciata in Russia, proprio perché mancava il partito. E a Torino il problema di Gramsci qual è stato? Quello del partito. Ecco perché, dico, il discorso sui Congli, bisogna tener presente quando vogliamo fare, quando vogliamo puntare sul fatto, sul problema della rivoluzione, sul problema di farli diventare contropotere reale. Ma, cioè contropotere nel senso di sostituire un bel giorno quello che abbiamo di fronte, quello che troviamo di fronte, insomma no? E allora si pone il problema del partito.

CENTRO CINEMATOGRAFICO DOCUMENTAZIONE PROLETARIA GENOVA/ROMA

Il gruppo prende inizio a Genova fra la fine del 1968 e i primi mesi del 1969, per iniziativa di alcuni studenti universitari.
I suoi componenti sono in massima parte aderenti al PSIUP o comunque in stretto collegamento con questo partito, anche se l'attività cinematografica nasce e si svolge in completa autonomia.
Il lavoro di produzione vero e proprio nasce dall'esigenza di controinformare la classe lavoratrice in occasione dei momenti di lotta (lotte operaie, studentesche, di quartiere) e di dare risposte, o tentare di darle, sulle contraddizioni interne alla lotta stessa e più in generale su varie situazioni sociali.
Nasce così il primo film che prende il nome di *Cinegiornale Libero n. 1* ed ha il titolo di *Repressione a Genova.*
Dalla stessa scheda informativa del film si ha la seguente introduzione: « La repressione poliziesca in una delle sue espressioni più odiose: la denuncia e l'arresto di compagni operai e studenti dopo una provocazione attuata in collaborazione tra le autorità di PS e i fascisti: per colpire il movimento operaio e studentesco in uno dei suoi momenti di crescita politica ».
Il documentario, realizzato in cinque giorni, viene utilizzato come prima e immediata risposta politica e di mobilitazione intorno ai compagni arrestati. Viene così proiettato in case del popolo, leghe operaie, case di mutuo soccorso e sezioni di partito.
Uno degli scopi che il gruppo si dava nella lavorazione di un film era quello di analizzare un problema con estrema precisione per poterne rendere più chiare e più evidenti possibile le varie articolazioni. Nella fase di preparazione di un film, si procedeva quindi in fase del tutto preliminare ma essenziale, allo studio di un dato fenomeno nei suoi molteplici aspetti. Ogni risultato raggiunto in questo primo lavoro di ricerca veniva quindi discusso collettivamente con altri collettivi organici o con quei determinati gruppi sociali che erano direttamente colpiti dal problema in questione. Quindi si procedeva alla realizzazione concreta del film. Qui, si utilizzava qualunque tipo di materiale, compreso materiale di repertorio, documenti fotografici vecchi e nuovi, spezzoni di film girati in altre occasioni ed epoche. Si rifiutava il concetto di film come prodotto conchiuso e perfetto e si preferiva chiamarlo semplicemente materiale filmico, la cui validità era relativa alla capacità delle immagini di introdurre un discorso più ampio. Era insomma, un'occasione, un pretesto da cui partire per procedere ad una discussione politica che andava immediatamente al di là della proiezione e si sviluppa in termini più generali. Fu girato così un secondo film dal titolo *La città dei padroni.* Qui si prende in esame Genova nella sua realtà sociale di prima e dopo l'alluvione. Il lavoro si propone di stimolare una discussione sulla « città capitalistica », sulle contraddizioni che si sviluppano al suo interno, sul rapporto lotte di fabbrica e lotte sociali. Sono ripresi soprattutto tre momenti: le lotte dell'autunno, i problemi riaperti a Genova dall'alluvione, l'irrazionalità urbanistica e i costi anche umani che essa provoca.
La distribuzione dei film viene effettuata soprattutto attraverso contatti

a livello regionale con i Sindacati, i partiti e i comitati di base studenti-operai.

Il terzo film prende spunto dal suicidio di un giovane greco avvenuto a Genova e si ripropone di mettere in evidenza la situazione nella quale vivono gli studenti e i lavoratori greci attualmente in Italia e rilancia una parola d'ordine per una lotta al fianco degli antifascisti ellenici contro l'imperialismo USA, contro la NATO e la sua espressione fascista.
Prende il titolo di *Grecia chiama* e viene realizzato con la stessa collaborazione di compagni greci dai quali viene in seguito gestito per la distribuzione.

Dopo questo lavoro l'attività del gruppo si trasferisce in parte a Roma, ma restano invariati i metodi di lavoro preparatorio e produttivo, così come anche la distribuzione continua ad appoggiarsi agli stessi canali. Vengono quindi realizzati altri due film dal titolo « Anni settanta e « Quante belle figlie ». Il primo tenta di esaminare quale sia stato fino ad oggi l'aiuto dato dai « progressisti » occidentali alle lotte di liberazione dal Vietnam alla Palestina, ed è costruito in massima parte attraverso materiali cinematografici di repertorio e documenti fotografici. Il secondo si propone di stimolare un discorso sul fascismo e cerca di individuare se questo è oggi solamente rappresentato dalle minacce di Almirante, dalle azioni squadristiche del MSI o se invece è un fenomeno molto più vasto e strisciante. Anche qui il lavoro si basa soprattutto su materiale di repertorio.

Attualmente il gruppo è ancor operante e sono previsti prossimi film sulla situazione meridionale, sul sottosviluppo e sulla magistratura.

DOCUMENTO SULLE POSIZIONI TEORICHE DEL CENTRO CINEMATOGRAFICO DI DOCUMENTAZIONE PROLETARIA

Lo Stato è ognuno di noi

La società capitalista esercita ormai il controllo totale su tutte le forme di spettacolo, di informazione; in definitiva controlla la cultura, assimilando ogni forma di dissenso e uniformandole alle proprie esigenze. L'intellettuale, chi produce cultura, accetta passivamente ciò che il sistema gli impone, anzi si sforza sempre più di acconddiscerne i desideri creando nuove forme di canalizzazione per l'individuo. Lo spettatore, uomo merce della società capitalista, oppresso dalla struttura familiare, dall'organizzazione del lavoro, privato di ogni autonomia, subisce la manipolazione dell'intellettuale, servo volontario del sistema. Il fruitore dell'immagine la recepisce così come il « fabbricante di cultura » gliela confeziona; la immagazzina nel proprio cervello e scopre nuove esigenze, si crea miti; si trova inconsapevolmente a pensare come è stato deciso debba pensare. Il cinema, per le caratteristiche di rappresentazione immediata della realtà, è stato subito oggetto di egemonizzazione da parte del sistema. I larghi strati di pubblico raggiunti dal mezzo cinematografico, hanno fatto capire come ne fosse importante il controllo. E' l'immagine in movimento, la possibilità di intervenire in questa mediante l'uso di mezzi tecnici atti a raggiungere lo spettacolare, che può creare e rendere deliziosamente vicini, con tutte le seduzioni derivanti, modelli di vita, di oggetti, da raggiungere. Modelli e oggetti tali da poter essere offerti solo dalla società che li produce, quella borghese. Aspirare ad una cosa — ne esiste una per ogni falsa esigenza — divide automaticamente lo spettatore da chi gli sta seduto accanto, anzi, fa del vicino un nemico da battere

perché può rappresentare una minaccia al raggiungimento dell'oggetto desiderato.
In definitiva, il cinema assume la funzione di mezzo apologetico del sistema. Né vale a modificare ciò il presentare film pseudo progressisti (come *Sacco e Vanzetti, La classe operaia va in paradiso, Il caso Mattei,* per citare i più noti), né nudi più o meno integrali che « dovrebbero rappresentare il momento di rottura con una morale conservatrice, ma che sono in realtà un omaggio alla moda dell'erotismo mercifificato. Temi assolutamente innocui, diventano così elementi di dimostrazione del largo spazio di libertà che il potere concede e l'intellettuale li indica come alibi, come giustificazione del suo compromesso a livello economico » (Cinema Nuovo n. 206).
Contro questa concezione di cultura, contro gli alibi che troppo spesso il « cinema impegnato » di numerosi registi italiani ha proposto alla buona coscienza dell'intellettuale, si sono posti alcuni cineasti e gruppi della base marxista. Questi si sono dati il compito della costruzione di predetti filmici strutturali in maniera tale da porsi al di fuori degli schemi imposti dall'industria del cinema. Patrimonio comune di questi gruppi, è la ricerca di un cinema che si presenti come antagonista all'assassinio delle idee perpetrate dalla cultura borghese. Il più grave problema che questi centri di produzione devono affrontare è — superato lo scoglio dell'incontro — quello della diffusione del discorso nuovo tradotto in immagini. la esperienza ha consigliato i vari gruppi militanti di porsi al di fuori degli schemi tradizionali, per collegarsi sempre più a quelle strutture che la classe operaia (intendendo con questa anche i contadini, gli studenti, i tecnici, gli impiegati) si è data proprio attraverso lotte comuni. Solamente gli organismi nati dalla lotta e in funzione di questa, possono rendere possibile lo svilupparsi e l'estendersi di un tipo di cinema autenticamente antagonista a quello manipolante oggi gratificatoci dal sistema. Solamente vedendo e discutendo i film politici all'interno del proletariato, che si è visto estirpare e distruggere secoli di storia e di cultura che gli appartenevano, si potranno ritrovare quei valori umani annullati dal capitalismo. Questa è una strada aperta, un modo per rendere possibile la nascita e la crescita di una cultura nuova, di un cinema aperto al confronto con chi, come questo, nasce da una stessa matrice, quella operaia. Se i gruppi di cinema militante riusciranno a parlare della vita vissuta, della contraddizione stessa che racchiude la parola « capitalismo », solamente allora avranno contribuito ad acuire lo scontro con la borghesia a tal punto da farla scoppiare. In definitiva, avranno in tal modo svolto la loro funzione culturale.

Il centro cinematografico
di documentazione proletaria

DIBATTITO OPERAIO SUL *CINEGIORNALE LIBERO N. 2*

Riportiamo il dibattito seguìto alla proiezione del cinegiornale libero n. 2 svoltosi in un circolo operaio di Cornigliano.
Operaio metalmeccanico Italsider
stabilimento « Oscar Sinigallia »
di Genova
Penso che i lavoratori non debbano rinchiudersi solamente in una vertenza contrattuale. Noi abbiamo fatto un grosso passo avanti con le ultime lotte: abbiamo introdotto i principi politici; basta guardare il contratto ultimo della Italsider. Abbiamo chiesto un aumento di AVL e noi

sappiamo tutti cosa costava questo all'interno della fabbrica. Fino a ieri eravamo operai, professionalmente preparati, costretti a subire qualunque cosa sul luogo di lavoro e proprio partendo da questa nostra condizione, abbiamo potuto iniziare tra di noi un incontro politico. Questo incontro ci ha dato degli obiettivi: di questi il primo è stato il rivendicare l'inquadramento unico, cioè chiedere l'abolizione della condizione discriminatoria esistente tra operai e impiegati.

Questa coscienza politica nuova, che ci ha permesso di fare il salto qualitativo, dell'autunno ci deve spingere affinché noi si portino fuori dalla fabbrica, nella casa, i problemi che viviamo sul posto di lavoro. Questi problemi sono poi gli stessi che si vivono nel quartiere, dove l'ambiente è nocività: i fumi della fabbrica li abbiamo anche in casa, li abbiamo nei nostri quartieri, dove non esistono aiuole per i giuochi dei bambini, c'è solo asfalto, quando c'è, oppure fango. In queste condizioni i nostri figli normalmente si ammalano ed ecco un altro problema: l'assistenza medica. Mancano gli ospedali, negli ospedali non ci sono letti, i bambini sono ammucchiati l'uno sull'altro. Questa è la città, la loro città!

Noi non possiamo discutere solamente i problemi della fabbrica; il discorso è più ampio, investe l'intera città — il film ce lo ha fatto vedere chiaramente — e proprio nella città dobbiamo sviluppare e portare avanti la nostra azione, discussione, confronto. Dobbiamo investirci tutti, come base, di questi problemi, portarli dentro i quartieri, collegarci con gli studenti.

E' attraverso il dibattito che nascono nuove forme di lotta. Abbiamo bisogno di chiarezza, per troppi anni siamo stati zitti, non abbiamo parlato, non siamo intervenuti, zitti a subire la politica che ci veniva imposta. Per superare tutto questo, dobbiamo iniziare un dibattito e far intervenire anche gli studenti, perché noi non li conosciamo ancora e penso che loro siano parte integrante della classe operaia e comunque saranno i nostri futuri dirigenti e abbiamo parecchie cose da mettere in chiaro con loro.

Quello che dobbiamo portare avanti, cari compagni, è un discorso lineare, pulito, corretto tale da farci essere uniti nella lotta come negli obiettivi che vogliamo darle. Da oggi dobbiamo iniziare a marciare, a camminare, perché il padrone cammina più veloce di noi e purtroppo siamo ancora dei semplicioni in molte cose.

Occorre generalizzare i problemi della fabbrica e investire tutte le strutture di questa città che sono create solo per aumentare il nostro sfruttamento. Come si può fare questo, come si può iniziare una azione di questo tipo? Credo che un pirmo passo debba essere quello di un collegamento coi compagni tessili, petrolchimici, dell'industria dolciaria. Proprio tra i dolciari noi troviamo lo sfruttamento maggiore; ci sono delle lavoratrici che prendono 50-55 mila lire al mese e lavorano otto ore come noi, anzi lavorano di più perché sono più sfruttate di noi.

Così la donna per integrare la quindicina del marito deve subire anche lei lo sfruttamento della fabbrica, ed ecco che il padrone colpisce anche la famiglia. Così i bambini crescono tra genitori che per necessità inculcano, senza volerlo, l'ideologia capitalistica che vuole il danaro al primo posto.

Dobbiamo rovesciare queste cose e per fare questo la classe operaia deve essere unita a maturare. Lottiamo perché la classe operaia conquisti il potere, ma allora dobbiamo fare in modo che la classe operaia abbia i mezzi per poter gestire questo potere.

Operaio metalmeccanico Italsider
stabilimento « Oscar Sinigallia »
di Genova

Volevo dire questo. L'obiettivo principale della classe operaia è quello di abbattere il capitalismo. Fintanto che la classe operaia convive con la classe borghese, non potrà mai arrivare a contare qualche cosa. Il capitalismo tenderà sempre a sottomettersi usando i soldi, le automobili, la televisione, ecc. Quello che fa vedere il film è vero, la colpa maggiore è del governo, dello stato borghese, del comune, però una parte di colpa l'abbiamo anche noi come classe operaia. Questo perché la classe operaia dovrebbe perdere quel senso di soggezione che ha nei confronti della classe cosiddetta dirigente.

Loro hanno studiato — dice l'operaio —, io non posso competere, parlare; così subisce e sta zitto. Però ormai è finito il tempo in cui si mangiava castagne secche bollite, oggi ci sono i giovani, le idee nuove e una gran voglia di discutere, di parlare. E' per tutto questo che dobbiamo cominciare ad incontrarci, come diceva prima il compagno; facciamolo ma presto.

Noi viviamo in un ambiente saturo di polvere, di gas, non è mica detto che ci sia solo la polvere nell'aria, ci sono altre cose; c'è il gas di ammoniaca, perché da noi, in fabbrica, all'Italsider, viene usata anche una gran quantità di ammoniaca. Puntiamo su questi primi obiettivi, uniamoci, obblighiamo il padrone a comprare degli impianti di depurazione efficienti invece che macchine che producono di più con maggiori ritmi per noi e provocando anche licenziamenti.

Dobbiamo usare i nostri strumenti, i Consigli di fabbrica per far capire, ad esempio, che a noi non interessa la riforma sanitaria, se poi dobbiamo pagarcela noi; la riforma sanitaria devono pagarla i padroni.

Poi dobbiamo controllare anche i soldi che ci vengono tolti dalla busta e che vanno alla Gescal per le case popolari; ma dove vanno a finire questi soldi? Vanno in banche all'estero, in America, così noi finanziamo anche la guerra americana in Vietnam e tutto questo con l'Ente gestione case popolari.

Contro tutto questo, dobbiamo aumentare il nostro impegno politico, la nostra unità, la consapevolezza della nostra condizione.

Operaio metalmeccanico Italsider
stabilimento « Oscar Sinigallia »
di Genova

Volevo dire due parole. Qui come in altri posti ho sentito dire che bisognerebbe parlare, bisognerebbe riunirci, cercare il collegamento con gli studenti, ecc. ecc. Finché si dice « bisognerebbe », non si conclude niente. Credo invece che già qui, da questa sera, debba uscire un primo impegno, un primo appuntamento per rendere operative tutte quelle cose che qui sono state proposte. Faremmo molto di più di quanto non sia stato fatto sino ad ora con tutte le parole dette.

Operaio metalmeccanico Italsider
stabilimento « Oscar Sinigallia »
di Genova

Sono d'accordo con tutto quello che ha detto il compagno; io sono portato proprio per temperamento ad essere un operativo perché di problemi, a mano a mano che andiamo avanti, ne escono a centinaia. Il discorso deve partire dalla fabbrica, ma qual è il discorso? Il discorso è che anche tra la stessa base noi abbiamo dei compagni che sono dei frenatori. Gli organismi che esistevano una volta dentro la fabbrica, potevano andare bene, ma oggi non si possono più riproporre; siamo noi che dobbiamo darceli gli strumenti. Se gli altri compagni ci avessero ascoltati, oggi po-

tremmo avere un Consiglio di fabbrica più efficiente, con un potere sia all'interno che all'esterno del luogo di lavoro e questo perché noi avremmo contato non come un Consiglio di fabbrica formato da trenta persone, ma avremmo contato come ottomila famiglie, cioè tutta la fabbrica.

Finché diciamo ci vorrebbero delle spinte avanzate, ma non facciamo niente, faremo sempre la stessa fine.

Questo lo dico perché c'è una precisa ragione che è proprio qui, in questa sala. Tanto qui vedo parecchi dell'Oscar Sinigallia, della Siac, e c'è tanta gente, mi sembra, che è anche nel Consiglio di fabbrica; ora, io dico, non dobbiamo esserci solo fisicamente, perché questo è il discorso. Ci sono tanti che ci sono solo fisicamente; bisogna avere la capacità e la voglia di affrontare i problemi e, come già è stato detto, proiettarli fuori del luogo di lavoro.

Bisogna cominciare a lavorare concretamente, non si può aspettare che si sia tutti uniti, operai e studenti; lo saremo, certo, ma fino a che aspetteremo questo, faremo il gioco del padrone perché il padrone ci gioca su questo. Ci differenzia, a scuola, anzi parte proprio da questa. Ne è successa una proprio ieri: un nostro compagno, un lavoratore di una impresa, è stato quindici giorni sotto infortunio, è scivolato e ha preso un violento colpo nella schiena. Gli è arrivata la cartolina per la ripresa del lavoro questa mattina e questa mattina invece gli hanno fatto il funerale! Vogliamo vederci dentro! Io ho tempestato di telefonate la commissione infortunistica e mi hanno risposto che non sapevano niente.

Qui c'è gente che non serve più a niente, che non lavora.

Bisogna fare qualche cosa. Non si può più rispondere: « ma io ho famiglia »; tutti abbiamo famiglia eppure se c'è da lottare la moglie e i figli bisogna metterli da parte, non sempre davanti, a coprirci.

Noi dobbiamo entrare dovunque, nel cinema, nella televisione. Cosa ci fa vedere la televisione? quello che scia, con la tuta a strisce e il casco parabolico, ed ecco qui il padrone.

Questa propaganda fa presa: sulle donne e anche sugli operai. Così basta scioperare per potersi comprare gli sci e fare come quello della televisione. Tutto questo, la propaganda del padrone, viene fatto coi nostri soldi; è ora di finirla. Oggi la cultura è in mano a loro. Vorrei sapere: quanti film ci sono del tipo di quello che abbiamo appena visto?

Pochi..., non ce ne sono. Noi dobbiamo entrare dappertutto e fare sentire la nostra voce. Se non faremo così capiterà sempre la stessa cosa: la classe operaia non esiste, la borghesia invece sì. Abbiamo visto per l'alluvione: a spalare il fango c'erano sia i figli degli operai che della borghesia. Sui giornali, dopo, la propaganda del padrone: « il figlio dell'avvocato tizio, del dottor caio » con tanto di fotografia del ragazzo con la pala in mano, che a vederlo così sporco uno poteva anche pensare che si fossero sbagliati con la foto di un operaio.

Accanto a tutto questo c'è ancora la scuola che « seleziona ». Mio figlio, quando torna a casa la sera, porta delle gran note: « il ragazzo è distratto, svogliato »; e giù quattro e cinque. Ma per forza, è figlio di un operaio; quando arriva a tredici anni non serve, è buono solo per andare a lavorare. Invece il figlio dell'avvocato o del dottore va bene, può farcela, è aiutato. Al diritto di studio ci si arriva per casta.

Se il padrone ci vuole e ci lascia ignoranti, noi dobbiamo fare di tutto per istruirci, per sapere, per conoscere. Solo così combatteremo meglio e potremo battere la borghesia. In tanti anni di scuola loro ci insegnano a non farla funzionare la testa, noi invece dobbiamo imparare a farla funzionare più di quanto non faccia la loro.

Operaio ferroviere presidente
del Comitato prov. assegnatari
case popolari

Si è detto, qui, che la lotta per la città, e quindi per la casa diversa, deve essere portata fuori della fabbrica e collegata ai Consigli di delegazione (parlamentino su scala di zona cittadino). Ora qui mi sorge un primo dubbio; questo, a mio avviso, vuole dire collegare i lavoratori della fabbrica con il padrone. Infatti tutti noi sappiamo che oggi il Consiglio di delegazione è uno strumento delegato, una creatura voluta dalla giunta comunale per combattere la proliferazione e il rafforzamento dei Comitati di base che sono gli unici, i veri strumenti del lavoratore.

Ora, esiste un movimento in atto, che è il movimento degli assegnatari; questo movimento ha dei limiti, spaventosi, ne sono pienamente convinto, ma che si può collegare costruttivamente coi Consigli di fabbrica. Attraverso l'esperienza comune, l'incontro di questi due strumenti di base si potrebbe veramente iniziare una lotta che ci faccia raggiungere il risultato che abbiamo detto di volere e cioè il rovesciamento della logica che vuole attuare la borghesia, il capitalismo.

Sabato mattina, noi del Comitato assegnatari case popolari, abbiamo nel quartiere di viale Barnabò Brea una riunione alla quale abbiamo invitato i nostri comitati, tutte quelle organizzazioni che vogliono mandare avanti la lotta contro lo sfruttamento nella residenza. Ora vorrei contribuire a rendere operative quelle proposte, o parte di esse, fatte poco fa, invitando il Consiglio di fabbrica dell'Italsider e di altre fabbriche qui di Cornigliano a partecipare a questa riunione per iniziare così un lavoro comune.

MOVIMENTO STUDENTESCO
DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Nel dicembre del 1967 gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia entrano in sciopero sulla base di quattro rivendicazioni fondamentali:
1) presalario generale
2) parificazione studenti stranieri
3) partecipazione ai piani di studio
4) partecipazione di un rappresentante degli studenti al consiglio di amministrazione dell'Ente.
Davanti al rifiuto delle proposte da parte dell'Ente, nel gennaio 1968 si arriva ad uno scontro frontale fra studenti e corpo accademico. I commissari, la direzione e i trenta insegnanti decidono di espellere dal Centro il gruppo degli studenti in agitazione. Questi, a loro volta chiedono le dimissioni degli insegnanti e dei dirigenti e fondano presso il Filmstudio una nuova sede del Centro Sperimentale con struttura autogestita. In quelle stesse settimane gli studenti del centro entrano in contatto con il Movimento Studentesco romano e partecipano in prima persona alle lotte di tutti gli studenti. Contribuiscono in particolar modo alla formazione della sezione stampa e propaganda e nel corso di scontri con la polizia molti di loro restano feriti, altri vengono incriminati. Nei confronti del Centro Sperimentale adesso le rivendicazioni si danno un obiettivo più avanzato: l'autogestione.
Come reazione il commissario del Centro dà le dimissioni ed a lui subentra Roberto Rossellini. Si entra così in una nuova fase in cui si dà agli allievi piena assicurazione di una ristrutturazione dell'Ente e si prepara un nuovo statuto. Gli allievi rientrano quindi al Centro ed ha inizio un periodo di cogestione dei corsi e delle attività fra studenti e direzione. Nel giugno di quello stesso anno, lo statuto è pronto e viene presentato al Ministero dove davanti alle forti resistenze e opposizioni che incontra la nuova direzione del Centro rassegna le dimissioni e gli studenti e i dipendenti minacciano l'occupazione.
Il 22 ottobre arriva dal Ministero l'assicurazione di una rapida approvazione dello statuto.
Da allora ha inizio una gestione assembleare delle attività e prendono forme da parte degli allievi una serie di progetti cinematografici tesi a documentare esperienze di lotta di classe. Nel corso del '69 infatti, dopo continue discussioni, dibattiti e contraddizioni interne prende il via una iniziativa che possiamo considerare come esempio di cinema militante, anche se ha poi avuto sviluppi particolari e se usufruiva dei mezzi tecnici e finanziari forniti dal Centro. L'idea e la lavorazione del film doveva essere collettiva ed avrebbe dovuto essere messa al servizio dei gruppi politici. Il campo d'indagine che il progetto si proponeva erano le lotte operaie alla Fiat di Torino.
Fu così formato un gruppo di lavoro per Torino. Qui il gruppo entra in contatto con il Collettivo Cinema Militante, con i diversi gruppi extraparlamentari che operano presso le fabbriche, e partecipa a numerose assemblee operaie. Vengono girati migliaia di metri di pellicola su alcune delle situazioni più interessanti relative alla coscienza politica e a pro-

blemi contrattuali delle masse operaie. Il materiale promette di diventare un documento e una testimonianza eccezionale di scontro di classe ma una spaccatura interna al gruppo, verificatasi per divergenze politiche e personali, impedisce al lavoro di mantenere la sua struttura originaria. La gestione dell'iniziativa resta nelle mani di una sola persona, che porta a termine il film ma utilizza soltanto una minima parte della pellicola girata. Attraverso l'introduzione di materiale di repertorio costruisce un documentario a carattere storico-politico sulla Fiat e gli dà come titolo *La fabbrica.*

Nel corso dell'anno accademico successivo continuò il tipo di gestione assembleare delle attività di studio e di ricerca. Continuava inoltre, l'impegno da parte degli allievi del centro di contribuire con il mezzo cinematografico alla lotta politica. Su questa linea nacque l'ipotesi originaria di lavorare intorno alle fasi più importanti della storia della lotta di classe. Data la grandiosità del progetto fu proposto di far confluire i soldi destinati ad ogni allievo in un fondo comune e di procedere collettivamente nel lavoro di ricerca teorica e pratica. Nel corso delle assemblee successive tuttavia maturarono alcuni dissensi e si ebbero delle spaccature, ma l'ipotesi di base rimase valida. Il problema maggiore consisteva nel fatto che non si voleva tanto analizzare un momento emblematico nella storia del mondo quanto una serie di fatti che fossero immediatamente rapportabili alla lotta attuale. Da qui nasce l'idea di una indagine sulla lotta di classe in Italia dall'unità ad oggi.

Dalle discussioni che ne seguirono fu deciso di restringere il campo al periodo storico della resistenza, alle sue diverse forme e a quei momenti che videro forti divergenze fra partigiani e partito comunista. Le zone geografiche prese in esame furono il meridione, Roma e Torino.

Si era nella primavera del 1970. La proposta fu fatta in assemblea e nonostante l'opposizione di chi voleva mantenere la propria autonomia d'autore, fu accettata a maggioranza. Automaticamente fu quindi accettata anche dal consiglio di amministrazione e furono decisi gli stanziamenti e cominciarono le ricerche.

Quei mesi videro un continuo intrecciarsi di contraddizioni e discussioni interne che complicarono e frenarono il lavoro, ma tuttavia con il '71 i film presero una fisonomia più precisa.

Il primo ad essere realizzato fu quello che aveva scelto come campo d'analisi il meridione. Il lavoro intendeva compiere un'indagine storico-economica del problema meridionale negli ultimi 25 anni e si muoveva su tre direttrici:

a) Storico politica (sbarco americano)
b) I metodi d'intervento del capitale
c) Analisi politica del problema mafioso.

Momenti significativi della maturità politica dei compagni meridionali erano dati da tre episodi della lotta di classe in Sicilia: l'occupazione delle terre a Piana degli Albanesi; la rivolta di Licata del maggio-giugno 1945 e la rivolta di Ragusa in cui vi erano state forti contraddizioni fra la base e il vertice del P.C.I. Il film non fu potuto essere realizzato in tutta la sua ampiezza ma concentrò l'attenzione ed esaminò efficacemente soltanto la realtà della Sicilia. Da qui il titolo di *La Sicilia è il suo popolo.*
L'altro film arrivò a definirsi soltanto nel giugno del 1971. Dopo aver toccato varie ipotesi di lavoro, fra cui il luglio '48 sul monte Amiata e un'inchiesta sugli ex partigiani dissidenti con il PCI, i suoi autori decisero di fare un film tutto basato su materiali di repertorio sulla lotta partigiana. Nacque così *Marzo 43 - Luglio 48* che in seguito è stato gestito soprattutto dal « Circolo La comune » e dal « Centro documentazione cinema e lotta di classe ».

GRUPPO CINEMA CONTRO - ENNA

Il gruppo Cinema Contro di Enna, è l'unico gruppo di cui siamo venuti a conoscenza, che operi con una certa continuità nell'Italia meridionale. Avremmo voluto approfondire meglio le loro esperienze ma non siamo riusciti a stabilire continuati rapporti.
Diamo pertanto le informazioni relative ai loro due film ed un documento indicativo del carattere dei loro interventi. Le notizie sui film sono tratte dalle loro stesse parole.
Titolo: *Per esempio...*
Per esempio... è innanzitutto un film per ragazzi, intendendo per « ragazzi » quella popolazione giovanile che copre — per fare un riferimento scolastico — la fascia compresa tra gli ultimi anni della scuola dell'obbligo e i primi anni delle medie superiori e dando a questa schematica definizione tutta la necessaria elasticità.
Attraverso uno svolgimento a più fasi — reso necessario da esigenze didattiche e che non manca di intenzioni e di risultati spettacolari — il film si sforza di evidenziare il carattere dell'ideologia politica che sta sotto alla struttura scolastica del nostro come di altri paesi che vivono degli stessi rapporti economici. La scuola è vista come prodotto e come produttrice nello stesso tempo del nostro tipo di società; essa è una « rotella » — non certo di secondo piano — indispensabile e funzionale a quell'ingranaggio che chiamiamo « sistema », nel quale la scuola — coprendosi dietro un falso, ma voluto, concetto di cultura eterna universale di tutti, storica letteraria e scientifica — fornisce ai cittadini di domani quegli schemi mentali e di comportamento che sono propri di « una » cultura, la cultura della classe economicamente dominante.
A scuola si fa politica: si fa con la didattica e con i contenuti (il film si sforza di porre in un contesto ironico-riflessivo alcune frasi tratte dal libro di testo in uso nelle nostre scuole elementari); si fa politica anche (soprattutto nel mezzogiorno, per cui il filmato è stato concepito) con la esclusione dalla scuola dei figli delle classi oppresse, dei « gianni » della scuola di Barbiana.
Perciò, il rapporto tra questa scuola e il sistema capitalistico è il tema stesso del film; e l'approfondimento in termini visivamente più semplici possibile di questo tema ne è lo scopo.
Ma — si diceva — *Per esempio...* è innanzitutto un film per ragazzi. La riduzione dei rapporti sociali a forme scarne, spesso perfettamente « primitive »; l'eliminazione — voluta — di certi contesti che pure contribuiscono a dare al meccanismo del sistema un'altra articolazione (ma non uno svolgimento diverso); la stessa rottura di ogni schema spazio-temporale, sono frutto di una scelta: appunto la scelta di un pubblico anziché di un altro.
Un film, dunque, ideologicamente ridotto all'osso, ma estremamente lontano dalla trattazione di casi-limite che non fanno lotta politica.
E del resto, *Per esempio...* vuole essere uno stimolo (gli esperimenti finora fatti provano che lo è stato) per un dibattito; l'approfondimento viene dopo il film, dai ragazzi stessi. Nel cinema come strumento di lotta, « Per esempio... » ha voluto inserirsi come occasione di scontro po-

litico nelle strutture scolastiche, tra un pubblico che per il suo potenziale sociale non può essere trascurato con la scusa che « non capisce ancora ». Certo i ragazzi non capiscono allo stesso modo dei « grandi », ma se il sistema si serve della scuola come mezzo per inculcare proprio ai ragazzi la sua ideologia, è doveroso oltre che necessario indirizzare un'azione politica con il cinema anche e soprattutto verso questo determinato pubblico.
Titolo del film: *La Verdura nera*

La visione lugubre e cimiteriale di una Sicilia colta nel letargo dei suoi riti (ove la musica di Mahler e le didascalie tratte da Il Gattopardo scandiscono il senso di passività immutabile) viene dialetticamente sostituita dalle immagini impetuose e violente di una Sicilia che vuol modificarsi: e sulle immagini della dimostrazione operaia, didascalie di tipo brechtiano invitano alla rivolta, in uno scontro delle due culture, la vecchia e la nuova.
Si oppone al dubbio che è disperazione un dubbio fecondo che porta dallo scoraggiamento al coraggio.

Volantino distribuito nel febbraio del 1972 fra la popolazione studentesca di Enna

Le autorità scolastiche hanno paura del confronto democratico

STUDENTI,

Per lunedì 21 febbraio era stata programmata la proiezione del film « Per esempio... » nell'aula magna di questo Istituto. Il film prende in esame l'attuale situazione della scuola in Italia. Il Preside, in un primo momento, aveva acconsentito alla proiezione. Dopo, invece, ha detto che occorreva l'autorizzazione del Provveditore, il quale — essendo venuto a conoscenza del contenuto del film — si è rifiutato categoricamente di concederci il permesso, definendo il film « di parte » e « non obiettivo », arrogandosi così il compito di giudicare « in nome degli studenti » e togliendo loro — quindi — questo diritto.
Ciò sottolinea ancora una volta che — prendendo a pretesto il fatto che « a scuola non si deve fare politica » — le autorità scolastiche continuano a perpetuare il sistema che permette di « fare a scuola soltanto la loro politica ».
Non si spiegherebbe altrimenti come nell'aula magna del nostro stesso istituto siano state permesse conferenze di fantomatiche associazioni « benemerite » e perfettamente coerenti con la linea politica della classe dominante.

Visto che il Provveditore si è rifiutato di farci proiettare il film, abbiamo chiesto al Preside un'assemblea per giovedì 24 alle ore 11,15. A questo punto è venuta la sua minaccia di non concederci l'assemblea qualora l'argomento da discutere non fosse stato di suo gradimento. Ha aggiunto, inoltre, il Preside che in quest'ultimo caso avrebbe riunito il Collegio dei professori, contravvenendo così alle precise disposizioni della circolare Misasi, dove si afferma che l'assemblea è un diritto degli studenti.
Tutto questo sta a dimostrare che — contrariamente alle false promesse di democraticità — le autorità scolastiche continuano a manifestare sempre il più sottile ma violento autoritarismo che discrimina e seleziona in base ad un programma politico ben preciso, volto a conservare i privilegi su cui si basa ed a colpire l'unità degli studenti.

STUDENTI, visto l'andamento delle cose, chiediamo la solidarietà di tutti.
NELL' ASSEMBLEA CHE CHIEDIAMO VERRA' DISCUSSO IL SEGUENTE ORDINE DEL GIORNO:

1) Nuova richiesta di proiezione del film e considerazioni sull'atteggiamento delle autorità scolastiche;
2) Lo sciopero generale del 28 febbraio e la nostra posizione.

Un gruppo di studenti dell'Istituto Tecnico
ciclostilato in proprio - Enna 21-2-1972

ESPERIENZE CINEMATOGRAFICHE DI « LOTTA CONTINUA »

Dalle testimonianze ricevute riportiamo il punto di vista di alcuni militanti di Lotta Continua circa le loro più significative esperienze cinematografiche.
La prima di queste è data da *12 Dicembre* un film che vuole analizzare e denunciare le trame politiche che hanno determinato il periodo storico italiano della « strage di stato ».
L'idea di realizzare *12 Dicembre* è nata spontaneisticamente sulla base di contatti presi con P. Pasolini a cui interessava (soprattutto a livello di esperienza 'estetica') realizzare un film politico come questo. Da parte dell'organizzazione « Lotta Continua » interessava la presenza di P. Pasolini — oltre alla sua collaborazione — ai fini di una buona diffusione del film.
La lavorazione è durata quasi due anni fra enormi difficoltà organizzative ed economiche. Dal punto di vista finanziario è stato possibile realizzarlo utilizzando inizialmente certe strutture, certe combinazioni offerte dall'apparato cinematografico tradizionale. Nell'idea iniziale doveva essere un film da far circolare nelle sale normali; poi, nell'ultima fase della lavorazione, questo progetto (poiché il film non è risultato adatto a quel tipo di circolazione) è venuto meno a questo ha danneggiato gravemente il film.
Per questa serie di motivi, la produzione di « 12 Dicembre » non fa testo e può essere definito un caso tutto particolare rispetto alle altre esperienze di « cinema militante ».
Quando è stato girato, l'unico criterio a priori che esisteva era la valutazione della importanza politica di varie situazioni, al Sud e al Nord. Su questa base è stata stesa una sceneggiatura. Per quanto riguarda la regia non c'era alcun criterio prestabilito.
Non interessava assolutamente il « come » girare il film, ma tutto veniva considerato come « materiale di repertorio », anche le scene girate « di fresco ».
Sia per l'inesperienza tecnica, sia perché non era oggettivamente possibile porsi problemi di regia in situazioni quali quelle del film, non esisteva una precisa e pensata tecnica di ripresa: più che stare dietro la macchina da presa, interessava discutere con le persone che si trovavano davanti ad essa. Per esempio, nella scena degli ex partigiani di Sarzana, l'operatore era seduto a fianco della macchina da presa, fissa, e si limitava a parare la luce con la mano. Per questo si arriva a sequenze quali questa in cui la testa del vecchio ex partigiano esce di campo, poi vi rientra e così via. Si trattava in pratica, di stabilire al di là del film, una discussione politica che a volte durava ore ed ore. Può essere significativo a questo proposito, dire che sono stati girati 75.000 metri di pellicola. In seguito sarà proprio grazie a questa sovrabbondanza di materiale che il film potrà arrivare ad una certa precisione ed in sede di montaggio saranno possibili una serie di 'acrobazie' e rifiniture. Oltre a questo, molte scene appaiono particolarmente intense perché a questa intensità si giunge, prima o poi, nel corso di una discussione di ore ed

ore. Mentre, al contrario, altre scene che erano state preparate in precedenza, risultano più deboli. La scena della discussione fra operai del Nord, ad esempio, era stata accuratamente preparata proprio perché premeva sottolineare la razionalità di questa classe operaia rispetto a quella del Sud. Ma questo, tuttavia non riesce ad emergere, anche se fra quegli operai vi erano dei quadri preparati. Le scene riuscite meglio quindi, sono quelle in cui non vi è stato alcun risparmio di pellicola. Il montaggio è stato lungo e faticoso. Il film è stato montato e smontato di nuovo per tre o quattro volte, con interminabili discussioni.
Nelle ultime fasi è stato discusso anche con un gruppo di operai della Fiat di Roma.

Sarà in quest'ultima fase del film che viene a cadere la prospettiva di una distribuzione di tipo tradizionale e sarà a questo punto che l'organizzazione decide di utilizzare il film come base di lancio per la creazione di una serie di circoli di base a carattere politico-culturale. Nascono così i « Circoli Ottobre », che si costituiscono a poco a poco proprio sulla azione di propaganda e tesseramento per questo film.

Rispetto a quelle che erano le attese e le finalità del film in se stesso, i risultati sono stati giudicati negativamente.

La verifica effettuata nel corso della distribuzione del film ha rivelato profonde contraddizioni rispetto alle ipotesi di partenza. Nell'idea iniziale, infatti, il film doveva essere esteticamente valido e doveva fornire informazioni politiche immediatamente utili ai diversi militanti. Invece si è rivelato limitato sia per quanto riguarda la sua « spettacolarità », sia per la sua capacità di controinformazione realmente efficace poiché gli avvenimenti di cui tratta sono accaduti due tre anni prima e per un militante risultano scontati. Infatti nelle situazioni in cui il film è stato presentato a soli militanti o simpatizzanti la reazione è stata di noia, di insofferenza per la mancanza di spettacolarità e di indifferenza verso notizie ormai non più attuali. Al contrario, nelle rare situazioni in cui il film è stato proiettato in sale normali (sempre per iniziativa dei Circoli Ottobre) si è avuta una reazione positiva. Il film è piaciuto ad un pubblico genericamente interessato alla « strage di stato », ad un pubblico per cui quei fatti sono lì, conclusi, da osservare con distacco, come un documento storicamente interessante.

Ci viene fatto un esempio: l'intellettuale può trovare « bella » la figura salda, irremovibile, di Licia Pinelli; per il militante questa bellezza non è necessariamente « attualità », l'attualità di cui ha bisogno per andare avanti, come ha bisogno di una situazione emotiva e di dati oggettivi sulla cui base proseguire una certa lotta.

Per tutto questo, gli esponenti di « Lotta Continua » danno giudizi severamente negativi sul film e la sua importanza è oggi valutata esclusivamente per aver permesso la formazione delle catene dei « Circoli Ottobre ».

In seguito all'esperienza di *12 Dicembre*, nonostante il suo fallimento, resta valida all'interno dell'organizzazione l'ipotesi di utilizzazione del mezzo cinematografico come strumento di agitazione. Oltre a questo, l'avvenuta creazione di una struttura quale i « Circoli Ottobre », offriva maggiori garanzie distributive e quindi una immediata e più efficace azione politica.

Da qui nasce l'esigenza di continuare l'esperienza produttiva e vengono realizzati « Spezziamo le catene » (sulle lotte all'Alfa) e « Andreotti, siamo quasi un milione e questa è solo una delegazione ».

Quest'ultimo film che viene girato per dare un'immediata risposta politica alla legge sul fermo di polizia e sulla uccisione di Franceschi, si

proponeva soprattutto di essere un semplice materiale di documentazione e propaganda, senza assumere le caratteristiche di un vero e proprio prodotto cinematografico. Nato su queste ipotesi il lavoro doveva avere una durata massima di venti minuti circa, ma nel corso delle riprese un susseguirsi di avvenimenti fra cui il ripetersi di episodi quale quello di Franceschi, e la crescita della pressione operaia per il rinnovo dei contratti hanno imposto un lavoro documentativo assai superiore. Ne è scaturito un film della durata di circa un'ora e mezzo, che per le sue dimensioni ha messo in contraddizione le ipotesi iniziali. Una così lunga durata esigeva un lavoro di organizzazione interna al film e quindi di montaggio, che contrastava prima di tutto con la necessità di una sua rapida uscita.

Altre contraddizioni incontrate riguardano soprattutto l'impossibilità per un operatore cinematografico di essere presente nei momenti di lotta più significativi, di poter documentare nel momento in cui accadono (tranne in casi fortunati) quegli episodi particolari e concreti in cui la classe operaia esprime i suoi obiettivi più avanzati. Mentre per un volantino, come per un giornale è possibile farsi raccontare gli avvenimenti e poi riportarli in parole scritte, per un lavoro cinematografico si impone una documentazione visiva direttamente collegata al fatto. L'intervista, o il commento parlato non possono certo sostituire, nella sua efficacia visiva, la dinamica di un momento di scontro o di lotta.

Al contrario, spesso, l'intervista presenta dei gravi limiti nel momento in cui stenta ad enucleare il livello politico di un'azione e diventa perciò noiosa e scarsamente efficace.

Oltre a questo, anche se l'operatore cinematografico è un militante della stessa organizzazione, spesso si trova ad essere esterno rispetto ad una determinata lotta. La conoscenza diretta che può avere un militante della situazione in cui agisce quotidianamente non può essere immediatamente trasferita a chi proviene da altre zone. Da qui la difficoltà per chi usa la macchina da presa ad individuare con precisione le parole d'ordine, le persone e i fatti più indicativi dei gradi di crescita politica interni ad una fabbrica ad un quartiere o ad una scuola.

Quest'ultimo film ha quindi messo in crisi definitivamente il tipo di intervento tradizionale del cineasta, inteso come documentatore esterno ed ha fatto verificare ulteriormente quanto sia necessario essere interni ad una particolare lotta anche per chi usa la macchina da presa.

Da qui l'esigenza per coloro che in « Lotta Continua » hanno finora usato il cinema, di darsi una nuova e più elastica struttura.

L'ipotesi di lavoro che attualmente viene seguita è quella di far sì che in ogni punto caldo di lotta di classe siano sempre presenti alcuni compagni con una cinepresa e che il materiale girato venga usato immediatamente alla stessa stregua di un volantino. Non più film quindi, ma materiali estremamente provvisori e fluidi. Non più cineasti esterni, anche se compagni, ma compagni militanti direttamente legati alla situazione in cui agiscono, che fra gli altri strumenti di agitazione usano anche la cinepresa.

Nel caso in cui un gruppo di compagni voglia fare un film e strutturarlo secondo modelli più tradizionali, fare un lavoro di analisi e riflessione politica su archi di tempo più lunghi, potrà sempre utilizzare i materiali girati di volta in volta.

In questo senso sembrano profilarsi due ipotesi di lavoro cinematografico. Una è quella della produzione di brevi filmati periodici da utilizzare immediatamente in ogni singola e rispettiva situazione, l'altra è quella di film di analisi che possono prendere in esame problemi di più vasta o

diversa dimensione quali ad esempio la magistratura, le forze armate, ecc. in cui si danno precise e più articolate indicazioni politiche.
Con questo non si vuole intendere questo cinema come « cinema rivoluzionario » o in qualche modo « sostitutivo » del cinema borghese, ma semplicemente come un ulteriore strumento di intervento politico. In questo senso le posizioni di « Lotta Continua » appaiono prive di quelle ambiguità che hanno caratterizzato le esperienze cinematografiche di altri gruppi. Viene valutata tutta l'importanza che oggi hanno i mezzi di comunicazione di massa e il ruolo che hanno nella trasmissione della ideologia dominante ma le persone disponibili e la forza dell'organizzazione attuali non permettono di intervenire nella demistificazione di queste forme di potere. Sarà in relazione alla crescita stessa dell'organizzazione che potranno aprirsi degli spazi per un lavoro politico anche a questo livello.
Per il momento ciò che interessa prima di tutto sono i contenuti che emergono dalla classe e sono quelli che devono essere privilegiati.

Cinegiornali Liberi Roma

n. 1: *I silenziosi*; *Un uomo e una donna*; *Roma brucia*; *I garanti e la speranza*; *Il cupolone*; *Il giorno dopo*; *Dobbiamo continuare?*; *L'ascolto dell'esito*; *Dibattito n. 1*; BN 16 mm ottico 1968 *d.*: C.L.

n. 2: *Apollon: una fabbrica occupata*; BN 16 mm ottico 70' 1969 *d.*: ARCI-UTF

Cinegiornali Liberi Bologna *

n. 1: *Manifesto del cinema povero*, 1968 *d.*: C.L.

Cinegiornali Liberi Parma
n. 1: *Una discussione con immagini di disturbo*, 1968 *d.*: C.L.

Cinegiornali Liberi Bologna
n. 1: *Per abolire le armi bisogna prendere le armi*, 1968 *d.*: C.L.

Cinegiornali Liberi Monte Olimpino
n. 1: *Prime esperienze con la macchina da presa*, 1968 *d.*: C.L.

Altri Cinegiornali Liberi

Isolotto, quartiere liberato; BN 16 mm ottico 40' 1970 *d.*: C.L.

La sentenza del Vajont: 2000 condanne; BN 16 mm ottico 30' 1970 *d.*: UTF

Sicilia: terremoto anno uno; BN 16 mm ottico 31' 1970 *d.*: UTF

Battipaglia; BN 16 mm ottico 12' 1970 *d.*: UTF

Se questo resta com'è... (siete perduti); BN 16 mm ottico 8' 1970 *d.*: C.L.

* La durata di questi **Cinegiornali Liberi** Bologna varia da 10' a 1 ora.

Anatomia di un quartiere malato; Super 8 colore sonoro separato 22' 1970 *d.*: C.L.

Cinegiornali studenteschi

nn. 1-2-3-4: *Riuniti in antologia*; BN 16 mm ottico 3h 1968 *d.*: CCM

Nixon; BN 16 mm ottico 15' 1968 *d.*: CCM

La bussola; BN 16 mm ottico 20' 1969 *d.*: CCM

Collettivo Cinema Militante Torino

Lotte alla Rhodiatoce; BN 16 mm ottico 20' 1969 *d.*: CCM

La fabbrica aperta; Colore 8 mm 25' 1970 *d.*: CCM Circoli ottobre

Collettivo Cinema Militante Milano

I Totem; Colore 16 mm ottico 30' 1970 *d.*: CCM

Gruppo iniziativa film d'intervento politico (ANAC)

All'Alfa; BN 16 mm ottico 70' 1970 *d.*: ANAC

Lotta di classe in Sardegna; BN 16 mm ottico 57' 1971 *d.*: ANAC

Gruppo Cinema Teatro Azione

Il sindacalista; BN Super 8 mm 20' 1968 *d.*: CTA

Salamini: 6º mese d'occupazione; Colore Super 8 mm 25' 1969 *d.*: CTA

Morire di classe; Colore Super 8 mm 20' 1970 *d.*: CTA

L'educazione dei bambini in Cina; Colore Super 8 mm 20' 1971 *d.*: CTA

Centro di documentazione proletaria

Cinegiornali Liberi

n. 1: *Repressione a Genova*; BN 8 mm magn. 30' 1969 *d.*: CDP

n. 2: *La città dei padroni*; BN 16 mm magn. 25' 1970 *d.*: CP

n. 3: *Grecia chiama*; BN 16 mm otticff 10' 1971 *d.*: CDP

Anni settanta; BN 16 mm ottico 12' 1971 *d.*: CDP
Quante belle figlie (Discorso sul fascismo); BN 16 mm ottico 20' 1972 *d.*: CDP

Movimento studentesco del Centro Sperimentale di Cinematografia

La fabbrica; BN 16 mm ottico 80' 1971 *d.*: ARCI

La Sicilia è il suo popolo; BN 16 mm ottico 80' 1972 *d.*: Circoli « La Comune »

Marzo '43-luglio '48; BN 16 mm ottico 80' 1972 *d.*: Circoli « La Comune »

Lotta continua

12 dicembre; BN 35/16 mm ottico 110' 1972 *d.*: Circoli ottobre

Spezziamo le catene; BN 16 mm ottico 55' 1972 *d.*: Circoli ottobre

Andreotti, siamo quasi un milione e questa è solo una delegazione; BN 16 mm ottico 90' 1973 *d.*: Circoli ottobre

Gruppo Cinema Contro

Per esempio; BN 16 mm ottico 50' 1971 *d.*: G.C.C.

La verdura nera; BN 8 mm magn. 20' 1972 *d.*: G.C.C.

ATTI DEL CONVEGNO:

"IL CINEMA POLITICO ITALIANO FRA CONTESTAZIONE E CONSUMO LE RIVISTE CINEMATOGRAFICHE A CONFRONTO"

Bologna 8-10 dicembre 1972

Dopo i saluti del Sindaco di Bologna Prof. Renato Zangheri e dell'Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna Prof. Angelo Pescarini, nelle cui relazioni si sottolinea l'importanza di un rinnovamento della teoria e della pratica cinematografica e si ricorda la funzione d'avanguardia che in questo campo ha avuto ed ha la Città di Bologna e la Regione Emilia-Romagna, si apre ufficialmente il convegno.

Relazione di Giampaolo Bernagozzi a nome di Cineclub

IPOTESI PER UN CINEMA POLITICO

Il cinema come è

Le sequenze d'apertura dell'ultimo film di Godard e Gorin, *Crepa padrone, tutto va bene,* che si profilano nel modulo dell'auto-montaggio, col commento fuori campo, si innervano in modo preciso nel discorso politico sul cinema, o — meglio — nel discorso politico sul cinema politico.

Il « voglio fare un film », il « ci vogliono i soldi », il « sono necessari grossi attori », il « ci vuole una storia » rappresentano emblematicamente le parentesi interne, gli ingranaggi ossessivi attraverso i quali trascorre l'itinerario della sceneggiatura, della produzione, della regia. Un esame, non naturalistico, delle « necessità » con le quali si sviluppa e si realizza il cosiddetto cinema politico, quello di consumo, almeno.

E quando *Crepa padrone, tutto va bene* « racconta » la sua storia e, con identico montaggio, ci offre i temi e i condizionamenti dei temi, allora ci si presentano le immagini « alternative » di una città e di una campagna, di un lei e di un lui, di una borghesia e di un proletariato.

L'arco di quelle alternative su cui si innestano il potere, l'industria e il capitale, che si fanno tanto più disponibili per un cinema « politico » quanto più questo « politico » rientra nei moduli della più trita generalizzazione consumista. Per *Il generale dorme in piedi* di Francesco Massaro qualche sprovveduta recensione parla di satira dell'ambiente militare, perpetuando ed autorizzando, anche nel solo uso di vocaboli in accezioni sbagliate, quello stesso equivoco che vede la distribuzione reclamizzare « due ore di risate » e un « film chiaramente e decisamente comicissimo ».

Anche in questo caso, anche se l'esempio ci serve per un paradosso, abbiamo il « voglio fare un film », il « ci vogliono i soldi », il « sono necessari grossi attori », il « ci vuole una storia ». Ma *Il generale dorme in piedi* è sulla strada, troppo pericolosa, dell'antimilitarismo di consumo. E l'antimilitarismo potrebbe essere un modo di fare del cinema politico, specie in Italia dove censura ed assenze hanno portato ad episodi estremamente significativi, dove *L'armata s'agapò* è al centro di una serie di pesanti interventi che hanno tutto un loro passato e tutta una gamma di futuro, un'ombra che si proietta minacciosa su tutto uno stagnante qualunquismo. Sull'autoritarismo della reazione. Anche questo film è — a modo suo — un prodotto degli anni settanta. Tanto più ibrido quanto più passivamente riecheggia — nello spazio che il capitale gli ha concesso — aree di ben diverse conquiste.

Sono quelle del maggio 1968, quelle che capovolgono — anche con una rivoluzione non riuscita (e, forse, proprio per questo, più dialettica) — tutto un

sistema di rapporti, tutto un orizzonte di declinanti quietismi.
La funzione dell'« intellettuale », che fino ad allora era allineata in vecchi schemi e rigidi, è costretta a rivedere i suoi moduli; i suoi rapporti con la classe operaia sono costantemente messi in predicato e, da una realtà di fatto, si strutturano in una realtà in divenire. Ogni cristallizzazione diventa problema e dalle sue aperture si pretendono soluzioni che, definite, ridiventano definibili: in questo modo nell'arco — reale o no — che va dal maggio all'autunno, si collocano le nuove coscienze operaie, il movimento studentesco, le spinte rivoluzionarie più coscienti, la guerriglia e la rivolta dei ghetti, negri e non negri.
Lo « statuto » dell'intellettuale, quello vecchia maniera, quello borghese degli anni '50 e '60 viene totalmente capovolto e viene banalizzato l'« apostolato » dell'« uomo di cultura » in dimensione quasi messianica: ultimo residuo, tardo, di una cultura elitaria, accademica, libresca, corporativa.
Contro questi residui, anche se talvolta tarpato e appesantito da certe strutture, un tipo di cinema aveva recuperato un termine, quello dell'« impegno » con quel tanto di equivoco che esso comporta.
Proprio per la labilità delle definizioni e per la genericità delle componenti. Proprio quelle che tendevano ad emarginare il « politico » per accettare l'« impegnato », riassorbendo — da destra — un'antiquata distinzione « culturale », un « distinguo » fatto di reazione e di « probabilismi ».

Da una parte la vita, dall'altra l'arte; da una parte la politica, dall'altra l'arte; da una parte la scuola, dall'altra la politica; da una parte le lotte sindacali, dall'altra quelle politiche; da una parte il cinema, dall'altra i partiti. E di cinema cosidetto « impegnato » non mancano esempi così come — non a caso — non mancano altrettanti esempi di interventi censori, duri e repressivi.

(Anni '50)
La non fortunata impresa della Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici; l'insuccesso economico de *La Pattuglia Sperduta* di Piero Nelli; i suoi ventinove milioni rapportati al miliardo e mezzo di *Don Camillo* di Julien Duvivier dal romanzo di Guareschi; i vari Lattuada (*Anna*), Comencini (*Pane, Amore e Fantasia*) e Castellani (*Due soldi di speranza*) probabilizzano la negatività di una operazione, soprattutto attraverso l'ambiguo compiacimento ai gusti deteriori di un certo pubblico; i moduli di una censura autoritaria e paternalistica, violenta e subdola nello stesso tempo, per *Umberto D* di De Sica; il suo riaffacciarsi, con moduli analoghi e con analoghe proposizioni, per *La finestra sul Luna Park* di Comencini testimoniano uno stato di continua tensione anche nei confronti di opere minori, se non insignificanti.

(Anni '60)
Un solo esempio indicativo per tutti: *Rocco e i suoi fratelli* e l'infuriare della censura a diversi livelli. Dal « no » di Casati per le riprese all'idroscalo, al velatino come ultima concessione di una burocrazia violenta, elitaria, baronale e benpensante.

Un anello di congiunzione che si riallaccia a *Senso* e — lungo un itinerario fitto di parallelismi — a *Salvatore Giuliano*, a *Le mani sulla città* di Francesco Rosi e al documentarismo più probante, quello col materiale di repertorio, di *All'armi siam fascisti* di Del Frà, Mangini e Miccichè.

Accanto a questi episodi per il lungometraggio (pochi fra i tanti, indicativi di un chiaro piano reazionario), tutta la strada del documentarismo italiano è contrappuntata da situazioni costantemente pesanti; quel documentarismo che, con gli spazi tormentati del suo non essere, è capace di autenticarci le connotazioni del termine « impegnato », nello stesso tempo in cui ce ne indica gli stereotipi e le incertezze. Esauritosi — non del tutto — il cinema dell'« impegno », col maggio e coll'eversione i rapporti dialettici mutano e lasciano spazio a più ampie sponde politiche.

Il cinema è immediatamente politico, proprio nel momento in cui ci si prospetta la scelta di una linea politica e ci si pone di fronte all'alternativa di una verifica rivoluzionaria all'interno delle sintassi cinematografiche.
Non a caso, oggi, *Crepa padrone tutto va bene* porta la firma di Godard e, ieri, il collettivo Dziga Vertov si preoccupava di « fare politicamente del cinema politico ». Di fronte a questa esigenza, il cinema italiano risponde con una serie di film, visti dalla critica in posizioni diametralmente opposte. Da una parte la facile accontentatura, dall'altra il rigore metodologico di un rifiuto. In mezzo (e non per accettare e rifiutare secondo la linea del compromesso e del riformismo) il sarcasmo di un Gianni Buttafava: *il film come bonifica; il film come presepio; il film come penitenza* (Cfr. « UBU », n. 3, febbraio 1971). Tre « categorie » in cui compaiono *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Uomini contro, Gott mit uns, Metello, Corbari, Lettera aperta a un giornale della sera, Sierra maestra, I dannati della terra,* i film di Damiani e quelli di Gregoretti. Per poi concludere: « Certamente il cinema civile vince, ha successo. Ma in tal modo la menzogna culturale si sostituisce alla realtà senza svelarsi. Così usato, il cinema resta una cerimonia fantastica, che però non vuole riconoscersi per tale e brama l'utilità civile... A questo punto scatta inesorabile il contrappasso del cineasta civile: invece di riconoscere il messaggio lo spettatore riconosce la schizofrenia dell'operazione e riproduce meccanicamente lo sdoppiamento dell'istanza civile da quella estetica... ».
Un ventaglio sul cinema « politico » italiano ieri: « commedia all'italiana », oggi « politica all'italiana ». Un ventaglio, però, di opere che dovrebbero essere tenute distinte per un più acuto recupero critico (cfr. Giorgio Cremonini, « Cinema nuovo » n. 213, 216, 219 e Adelio Ferrero, *Porretta: Dalle « nuove andate » al « cinema politico »* in « Cineclub » n. 11-12, novembre-dicembre 1971, pag. 59).
In questo senso *Uomini contro* ci serve per completare il discorso che abbiamo iniziato con *Il generale dorme in piedi* e per verificare i due diversi poli del cinema che nasce dopo il 1968. E ci serve anche per riallacciarci ad una situazione precedente: quella, cioè, de *La grande guerra.* Al caos disordinato di spennacchiate cornacchie, alle interpellanze parlamentari, alle patriottarde sfuriate delle associazioni d'arma che accompagnarono questo film, prima ancora del suo apparire, fa seguito un intervento meno massiccio per *Uomini contro* sino al silenzio (se non andiamo errati) che ignora l'ultimo nato.
Il sistema ha così dato i suoi frutti, ha recepito parte dei messaggi — certamente non quelli centrali e più rivoluzionari — e li ha fatti suoi. E ha fatto il suo cinema politico.
Resta invece da sottolineare l'urgenza di una diversa chiave narrativa per fare « politicamente un film politico »; resta l'esigenza di una diversa struttura che non si probabilizzi negli schemi sintattici di un orizzontalismo tradizionale e già consumato. Non sono più sufficienti le sequenze esortative, il ritmo piacevole del cinema di finzione, il racconto a tutto tondo, il turgido perbenismo del colore, la proposizione ritmica in cui si enuclea e si radicalizza il contrasto — quasi automatico — delle parti, con le schematizzazioni dei buoni e dei cattivi. Un probabilismo stereotipo, fatto di stereotipi narrativi, che prende per mano lo spettatore e ne scarica la coscienza. Una sintassi in cui la partecipazione del pubblico si riduce ad oleografia viscerale.
Per questo non ci pare esatto quel ventaglio in cui si fa rientrare anche *Sierra maestra.* In questo rientrerebbero — soprattutto per la nostra puntualizzazione sulle sintassi — *Sbatti il mostro in prima pagina, Queimada, Sacco e Vanzetti,* oppure *Girolimoni* ma non *Il sasso in bocca,* e neppure *I dannati della terra* o *Gott mit uns.*
In questa ambiguità — interna ed esterna — sono implicite le contraddizioni del cinema cosiddetto politico perché sono le contraddizioni implicite di quel sistema che ha fatto sua l'eversione restituendola poi, in repressione: da rivoluzione a restaurazione.

Ma in questa ambiguità trova un suo spazio anche parte del cinema politico militante: ambiguità orizzontale di un racconto che vorrebbe essere oggettiva trascrizione della realtà.

Il cinema come occasione

Sulla scia di una equivoca interpretazione del naturalismo, il sistema, fra eversione e reazione, si è creato lo spazio per una dimensione tutta sua del cinema politico, interpretando la realtà come dato esistente e pretendendo di rappresentarla nella sua oggettività immediata per poi proporla alle masse, nel suo essere reale.

Ma le masse non sono il pubblico delle sale cinematografiche e, tantomeno, quel pubblico che il sistema tenta di blandire per un rapporto puramente economico. Ma le masse non sono neppure quelle recuperate da un circuito alternativo ancora fantomatico, inesistente, e tutto sommato, incerto.

Sono, piuttosto, porzioni e settori interessati al cinema d'occasione, quello che illustra alcuni momenti dell'essere nel momento stesso in cui accadono e si verificano.

Una sintassi cinematografica obbligata e contingente, scandita sugli stessi moduli del naturalismo, che si giustifica come stato diretto di una tensione di lotta.

Lotte operaie alla Lebole del consiglio di fabbrica è un film che presenta notevoli difetti tecnici » e che si è posto come obiettivo quello di dimostrare come il movimento operaio e le sue organizzazioni possono usare lo strumento cinematografico come controinformazione al sistema padronale...

Repressione a Genova del Centro Cinematografico di Documentazione Proletaria, « realizzato in cinque giorni, è nato ed è stato utilizzato come prima immediata risposta politica e di mobilitazione per i compagni operai e studenti arrestati dopo una provocazione fascista ».

Portomarghera: una lotta della Federazione Lavoratori Metalmeccanici di Venezia, « analizza la situazione delle lotte operaie a Portomarghera avvenute in questi ultimi anni: la vertenza SAVA, la situazione del Petrolchimico, le manifestazioni e gli scioperi... ».

Sono esempi di un cinema momentaneo, nato nella istanza stessa di un *Salamini: 6 mesi di occupazione* del Cinema Teatro Azione di Suzzara, è un « film elaborato insieme agli operai della Salamini, nell'agosto del '69... ». Colloquio diretto, problematico nell'ambito di una situazione problematica.

E da tutto questo nasce la formula, radicalizzazione evidente del cinema militante, de « la macchina da presa agli operai ». Simile se non identica — a quella de « la macchina da presa agli scolari ».

Ne nascono *Una partita di pallavolo mista e comica, La nostra scuola, La II B e una intervista ai cronici* della Scuola Media Statale di Bienta; *La chitarra, Il pagliaccio, Il vecchietto, Il vigile, Il boscaiolo, Il tempo, Lo spazzino* girati dagli scolari di alcune scuole elementari di Como, Cassago Brianza, Cantù, Bosisio Parini, Suello e Pisa; *Che divertimento ragazzi!* della scuola media Pacinotti di Pontedera e *L'evasione del secolo* della scuola Marconi di Pisa. Due moduli e due strutture abbastanza vicine, anche se la seconda trova, per se stessa, giustificazioni didattiche.

Anche qui, però, la necessità prima di una controinformazione finisce col fare del cinema, troppo spesso, una struttura occasionale e contingente.

Ed anche in questi casi — e scuola e fabbrica — non si tratta di cinema militante e nemmeno di cinema alternativo. Si tratta di cinema-momento che serve da analisi di un particolare istante della lotta e della informazione, di cinema più che mai a struttura orizzontale, permeato di ridondanze naturalistiche ed innervato, anche per gli spazi contingenti che gli sono necessari, nella antinomia — non dialettica — di due realtà. Contrapposizioni automatica di bene e di male, di positivo e di negativo senza nessuna possibilità di interscambio interno, di recuperi collaterali. In definitiva vi si riproducono le posi-

zioni schematiche del cosiddetto cinema politico, quello — cioè — di consumo: là dove le assenze di dialettica interna determinano spinte eterodosse. Sdoppiamento schizofrenico di personalità per *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto;* fuga nel surreale per *La classe operaia va in paradiso.*
Eppure, proprio dai film in 8 e in 16 mm. può venire un suggerimento per quel cinema che non ha trovato, nel 35 mm., uno sbocco sicuro e autentico un discorso politico autorevole.

Il cinema come documento e come ipotesi
Ampliate, logicamente, le strutture dialettiche di quel tipo di film di cui si è parlato, mutate le sue connotazioni da momento a documento, evitate le comode soluzioni interne di un semplicistico scontro tra bene e « male », è dal documentarismo e dal formato ridotto che possono partire i momenti iniziali di una incisiva presa di coscienza sulla realtà e sui problemi che essa comporta.
E per « documentarismo » la nostra rivista ha considerato anche quel tipo di intervento cinematografico che ci viene dalle esperienze cubane e latino-americane.
Dai cinegiornali cubani a *L'ora dei forni*; da *Il cammino verso la morte del vecchio Reales* a *Sangue di Condor*; da *Il Coraggio del Popolo* a *Reed, Messico in rivolta*; da *Bolivia, l'ora dei generali* a *La prima carica al macete*; da *Lo sciacallo di Nahueltoro*, a *Terzo mondo terza guerra mondiale*; da *Su un primo combattimento* a *Come e perché si assassina un Generale?*
Alcuni fra i tanti titoli che Porretta e Pesaro ci hanno potuto indicare, in questo ultimo giro di anni. Esempi di cinema « immediato », di cinema-rivoluzione che molte volte — anche nel formato ridotto — assumono ritmi e dimensioni che lo fanno protagonista, in prima persona, di un processo politico in costante divenire.
Un cinema che sottolinea e sottintende una topografia politica e storica profondamente diversa dalla nostra, estranea — sotto molti aspetti ai momenti di stasi tipica dell'oggi occidentale. Esempi però di quella dialettica interna, verticale e contrastata, che ritroviamo in alcuni documentari di Ansano Giannarelli e in *Sierra maestra*; in diversi documentari e — per certa parte — ne *Il sasso in bocca* di Giuseppe Ferrara. Nomi questi semplicemente indicativi cui potrebbero aggiungersene altri tolti dal repertorio di quel documentarismo che in Italia ha sempre avuto risultati difficili ed esistenze problematiche: nomi cui potremmo aggiungere, ad esempio, quelli di un Roberto Aristarco o di un Gianni Minello fra quegli autori che sono confluiti nella recente rassegna di Pisa.
Cinema politico diventa, quindi, in Italia, quel cinema che nasce fuori del sistema, non dilaniato dalle leggi della produzione e del mercato, non costretto ad indulgere ai vincoli dello « spettacolo » e alle remore economiche della distribuzione.
Un cinema, però, che sia capace di conservare in sè e di assumersi i termini dialettici e contrapposti delle parti, non trionfalistico, non definito, non conclusivo.
Un cinema fatto di scelte, meditato all'interno, non precostituito; un contatto con le diverse componenti della gestione socio-politica nel suo divenire; uno spazio autonomo nella definizione della antinomie economiche.
In questo senso possono operare, per una definizione del cinema politico, *Toller, come ipotesi* di Gastone Menegatti (CC. Fedic Firenze) e *Qui a Rho* di Vincenzo Rigo (CC. Fedic Milano): esempi di una cinematografia che ricerca una sua sintassi (non però in termini di una ricerca estetica e sperimentale) e, nel suo stesso autocostruirsi, definisce una sua area operativa. Tanto più politica quanto più capace di coinvolgere e di sensibilizzare le componenti dialettiche in un quadro conflittuale: operai ed intellettuali; ieri ed oggi; due società e due moduli a confronto; intellettuale militante e milizia progressista; frangia del

disimpegno e razzismo neocapitalista.
In questo cinema, che è documento ed ipotesi nello stesso tempo, non rientrano gli ingranaggi del consumismo, né quello della evasione, né quello della pseudo-politica.
Qui il « voglio fare un film », il « ci vogliono i soldi » il « ci vogliono grossi autori », il « ci vuole una storia », il « ci vogliono un lei e un lui », non fanno testo perché ci si innesta in una ricerca autonoma ed autentica. Anche se troppo spesso questa autenticità, sommersa dal consumismo del non cinema, stenta a ritrovare se stessa e a definire il suo orizzonte.
Un cinema come ipotesi, che potrebbe allargarsi al 5 mm., dove Jancsó e Rocha sono già indicativi di una operazione che sappia autenticare le problematiche interne, proprio nella loro realtà contraddittoria.
Ma in Italia le esperienze sono piuttosto negative e il futuro si prospetta ricco soltanto di incertezze. La censura di ieri è diventata il sistema di oggi; la « Bersagliera » degli anni '50 si è fatta la saraghineggiante Amalia di *Mimì metallurgico*; la « Commedia all'italiana » ha alienato il pubblico, banalizzandone ogni capacità di intervento; il cinema « politico » è politica di racconto e il racconto si tinge di situazioni eterodosse. In queste lo spettatore ambiguo trova lo spazio per non coinvolgere la propria ambiguità.

Comunicazione di « Cinegramma » presentata da Alberto Farassino

Un gruppo come CINEGRAMMA, che si è costituito intorno ad un programma di ricerca e sulla base di comuni risposte date alle domande di fondo riguardanti lo statuto del cinema — nella sua specificità e nei suoi rapporti con le altre istanze del tutto sociali — e che, pur muovendosi in settori diversi e su contenuti differenziati, vuole qualificarsi essenzialmente attraverso la propria pratica teorica, intervenendo a questo convegno che propone contemporaneamente, nel suo titolo, i temi dell'approfondimento teorico e del confronto di posizioni non può pensare di limitarsi all'esposizione di una linea, ad esibire le proprie scelte e i propri modelli facendoli calare dall'alto di un'autorevolezza ottenuta con il rigore terminologico, l'indiscutibilità delle citazioni, e in nome della sovrana neutralità della scienza.

Partecipare anche al confronto, prendere posizione nella lotta ideologica, significa per noi, che non possediamo un'identità riconosciuta, né controlliamo riviste o altri apparati ideologici che ci diano prestigio, interrogarci allora innanzitutto sull'apparato ideologico in cui abbiamo l'occasione di produrre questo discorso — La Mostra del Cinema Libero — cioè sulle precise circostanze di tempo e di luogo in cui il nostro discorso si colloca.

Circostanze di tempo. Promuovere oggi — dicembre 1972 un dibattito teorico sul cinema politico, cioè sull'oggetto che in questi cinque anni ha visto le maggiori rimozioni della teoria e ha nutrito lo spontaneismo e la gesticolazione più incontrollati, se significa meritoriamente cercare di colmare le lacune e i ritardi più appariscenti della cultura cinematografica italiana, significa anche perpetuare una nozione subordinata, ritardataria e riduttiva di Teoria. Per essa, la teoria diviene il luogo in cui ci si riflette e ci si consola dopo i fallimenti, lo spazio aventiniano di attesa di tempi migliori in cui si possa riprendere l'attivismo e rinnovare l'illusoria identificazione fra intellettuale e militante. È questo un concetto che vogliamo ribadire, poiché la storia della cultura italiana è troppo ricca di « pause di riflessione » per consentire di trascurarne la natura sintomale rispetto a certe croniche malattie. E oggi, nel momento in cui il capitalismo avanzato programma la propria stagnazione e il governo Andreotti si pone tecnicamente al suo servizio con la fascistizzazione dello stato e la chiamata a raccolta dei produttori del consenso perché compensino con una maggiore produzione ideologica le minori prospettive di sviluppo consentite alle classi subalterne e agli emarginati di ogni genere, l'appello alla teoria rischia di essere preso ancora una volta per un *rifugio* nella teoria: e questa di venire considerata non come una pratica di trasformazione e liberazione, ma come riempitivo consolatorio delle fasi d'attesa. Insomma, l'aver rifiutato la teoria fino a ieri significa continuare a rimuoverla, a dispetto delle dichiarazioni, anche oggi.

E qui vengono in primo piano le circostanze di luogo di questo discorso. La Mostra di Porretta-Bologna è, da molti anni, uno dei più peculiari luoghi d'incontro della cultura cinematografica di sinistra. I ritardi teorici che ci riteniamo in diritto qui di poter denunciare individuano così le responsabilità di tutta la cultura italiana di sinistra, che pure, nel campo che qui ci interessa, il cinema, partiva da posizioni di assoluto vantaggio derivatole dall'aver saputo diventare, a partire dal dopoguerra, la sola cultura realmente esistente. La cultura italiana insomma, paga di essersi accaparata per prima alcuni oggetti qualificanti (il cinema sovietico degli anni venti, soprattutto) e dell'aver sanzionato il proprio monopolio sulla cultura cinematografica, non si è mai preoccupata di lavorare seriamente a costituire una teoria della pratica cinematografica. Ci si è accontentati per anni di riferirsi approssimativamente e per improvvisate analogie ai testi del pensiero marxista (e neanche ai più recenti e problematici), a rivagheg-

giare i propri avariati e spesso equivoci maestri, o a differenziarsi dalla cultura borghese non attraverso un proprio metodo qualificante e una propria visione del sistema delle pratiche ideologiche di cui il cinema fa parte, ma individuando *oggetti* (quali il circuito alternativo, il discorso sui festival, i problemi della produzione monopolistica e della distribuzione) ritenuti magicamente capaci di garantire al discorso una collocazione corretta nella lotta ideologica in atto ed una articolazione spontanea alle pratiche politiche. L'elenco dei temi dei passati convegni porrettiani è sotto questo aspetto assai illuminante.

La nozione di cinema politico è appunto uno di questi oggetti, costruiti non attraverso un lavoro teorico, ma per una sintesi analogica che porta dietro di sè tutta una serie di equivoci. Essa infatti risulta dalla giustapposizione di due termini che appartengono a livelli diversi della pratica sociale: il cinema, che in quanto pratica discorsiva e significante fa parte delle pratiche ideologiche, e la politica che, in quanto pratica di trasformazione dei rapporti sociali ha per proprio campo d'azione non il *senso* ma il *potere*. Il fatto che fra questi due livelli esistano relazioni indubbie non può che invitare all'analisi teorica di tali relazioni e non al loro accostamento attraverso categorie-feticcio.

Così, se si eccettua il caso di alcuni rari film militanti che, quando non vengono proiettati con fini compensatori e consolatori, si propongono funzioni reali di gestione, pur parziale e subordinata, del potere delle masse, l'attribuzione di politicità costituisce, per quasi tutti i film che se ne fregiano, una appropriazione indebita e mistificante.

Una nozione scorretta non può che venire usata scorrettamente.

Così la nozione di cinema politico diviene lo strumento che serve ad individuare una falsa frattura che si sarebbe operata nel cinema con la contestazione studentesca del '68 e le lotte operaie del '69.

Fingendo di dimenticare che di « cinema politico » si era cominciato a parlare fin dal dopoguerra si fissa in quei due anni — per molti aspetti certamente cruciali — una falsa nuova *origine* di un preteso nuovo cinema, che, come sempre come quando viene impiegata la categoria idealistica di *genesi*, ha il solo risultato di occultare ciò che in quegli anni è realmente accaduto: il tentativo — fallito — del piccolo capitale di produrre una serie di nuovi *autori* e quello — invece pienamente riuscito — del capitale monopolistico di perpetuare un genere, quello del cinema civile e progressista, di gloriosa e sicura tradizione hollywoodiana. E neppure il connubio fra cinema civile e commedia all'italiana è una scoperta recente: *Totò e Carolina*, un film non a caso bloccato per due anni dalla censura scelbiana, anticipa di quindici anni *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto.*

Denunciare la falsità della frattura che si pretende percorra, attorno al '68, il campo dei film significa tentare di individuare i territori in cui, in quegli anni, la frattura realmente passa: la pratica politica e, ciò che qui più ci interessa, la pratica teorica. Gli anni attorno al '68 hanno prodotto una serie di testi che chi si vuole occupare di cinema, e cioè di pratiche simboliche, non può permettersi di ignorare. Le scienze del simbolo e del discorso, e cioè la semiotica, la psicanalisi, la teoria delle ideologie, l'epistemologia, hanno elaborato tutta una serie di concetti radicalmente nuovi che in Italia, e nei discorsi sul cinema, non sono assolutamente entrati, o sono entrati marginalmente e in forma rapsodica. Gli anni dopo il '68 sono stati sprecati dalla maggior parte di coloro che godono dello status di intellettuali, i quali hanno trovato più comodo recuperare e aggiornare vecchi discorsi che non fare ciò che il loro statuto privilegiato gli consentiva e cui anzi moralmente li obbligava: studiare, viaggiare non solo per assistere ai festival, cercare di imparare.

Al più si è appreso da qualche viaggiatore di passaggio ospitato per carità cristiana che esistono maniere diverse di fare e di leggere i film, modi di lavorare sul cinema che non rimuovono le determinazioni linguistiche, la materialità del significante, la specificità della sua inserzione ideologica: ma tutto ciò è

stato incapsulato nell'ovvietà che « il cinema è anche un linguaggio », ovvietà subito trasformata in sconvolgente scoperta d'avanguardia da enunciarsi ogni volta che si debba fare bella figura. Da qui, in settori più marginali e appena più aggiornati, le ambiziose proclamazioni sulla sovversione linguistica: l'incontestabile verità che non è sufficiente un contenuto politico *a garantire* la politicità di un film è stata trasformata nell'affermazione che un film può essere politico anche senza affrontare temi direttamente politici: dove ancora una volta, sia pure capovolgendo i termini dell'equivoco, la specificità dei rapporti fra ideologia e politica veniva rimossa e occultata; mentre è evidente che se la pratica politica costituisce un'istanza sociale diversa — non diciamo indipendente — dalla pratica ideologica la sua iscrizione in questa non può che avvenire nella sola modalità che il discorso possiede per annettersi altre pratiche: trasformarle in propri *significati*. Insomma, è ora di dire e di motivare teoricamente che se si vuol mantenere in vita la nozione di cinema politico questa non può che applicarsi ai film *che hanno un contenuto politico*. I codici del contenuto sono; nella cultura occidentale, che è la nostra, gerarchicamente superiori ai codici dell'espressione: e questo è un fatto che nessuno per ora può illudersi di sovvertire.
Tuttavia non vogliamo che un'affermazione come questa possa essere scambiata per un ritorno all'indietro: qui abbiamo solo voluto indicare come esistano due opposte pretese, due illusioni contrastanti: da una parte un cinema che pretende di essere politico per la sola attenzione al linguaggio che esso sfoggia (cinema che comunque ci interessa, quando mostra un lavoro sulla rappresentazione), dall'altra un cinema che pretende di essere politico solo perché esibisce dei contenuti direttamente politici.
Ma esiste la possibilità di sottrarsi all'alternativa cinema civile — cinema formalista? Di fare un cinema che non disdegni in nome di falsi avanguardismi di « parlare di politica » e insieme non rifiuti di interrogarsi sui propri codici e di sottrarsi ai codici del cinema borghese? (Fermo restando il buon diritto ad esistere ed anzi la capitale importanza dei film che si « limitano » a mettere radicalmente in crisi l'ideologia della rappresentazione: dall'*Uomo con la macchina da presa* di Vertov e *La région centrale* di Michael Snow). Noi crediamo di sì, e indicheremo alcuni film che a nostro avviso lo fanno: ma per riconoscerli, interrogarli e renderli produttivi è necessario adottare una modalità di lettura che rilevi delle scienze del simbolo e del discorso, una lettura che usi la teoria e si faccia essa stessa teoria, e che si istituisca come frattura fra sé e i modi di leggere cui la critica ci ha abituati e cui anche questi film, nelle loro sporadiche apparizioni, sono stati sottoposti: la parafrasi, il riassunto, il commento, ecc. cioè la riproduzione, la protezione, la giustificazione del significato.
Quali sono i concetti teorici intorno ai quali organizzare questo nuovo lavoro di ricerca e di lettura? Non possiamo pretendere ora — né è questo il luogo per farlo — di sintetizzarli in una panoramica esaustiva: ciò significherebbe fra l'altro credere in una loro traducibilità e accomodabilità, estrarli dalle precise circostanze testuali che li hanno prodotti. Ci limiteremo ad indicarne alcuni: quello di *rappresentazione* in primo luogo, per il quale la cultura occidentale ha ridotto ogni prassi ad uno scambio, funzionante attraverso un duplicato cui si attribuisce un valore, uno statuto di rappresentanza appunto: da cui le nozioni di *realismo*, di *oggetto* di *riflesso*. Leggere Althusser, Derrida, Kristeva per poter vedere *Lotte in Italia* del gruppo Dziga Vertov.
Altri concetti su cui bisognerà interrogarsi sono quelli di *continuità*, di *genesi*, di *soggetto*: chiedersi quali categorie ideologiche sorreggono la stessa nozione di *storia* per poter vedere diversamente i film che ad essa fanno riferimento: distinguere i film che la riflettono e la vagheggiano da quelli che si confrontano ad essa senza sottrarsene e impedendo di identificarvisi: leggere Foucault per poter vedere *San Michele aveva un gallo* di Paolo e Vittorio Taviani.
E poi i concetti non nuovi ma da sempre rimossi di *desiderio* e di *godimento*.

Studiare i rapporti tra il desiderio e linguaggio, tra il desiderio e il potere. Leggere Lacan per poter vedere veramente i film di Nagisa Oshima.
Ci si è riferiti ad alcuni *testi*, si sono fatti dei *nomi*: e con ciò non si voleva etichettare una serie di momenti di frattura attraverso l'attribuzione ad un *autore*, altra categoria che rifiutiamo perché razionalizza la diversità reinserendola nel flusso sempre nuovo e sempre diverso della storia, consente di illudersi che si possa giudicare delle cose di oggi con gli schemi e le nozioni di ieri. I nomi, i testi, gli anni che abbiamo indicato non ammettono una appropriazione approssimativa, devono essere lavorati e interrogati, devono essere fatti oggetto di un preciso programma. A questo programma bisognerà dedicarsi, perché non possa ripetersi anche per la cultura cinematografica italiana l'accusa che nel 1923 Dziga Vertov rivolgeva agli uomini di cinema del suo tempo: « Cinque anni vitali di audaci esperimenti mondiali sono entrati dentro di voi e ne sono usciti senza lasciare alcuna traccia ».

Comunicazione della Commissione Cinema dell'ARCI di Bologna presentata da Raffaello Mirra

Premesso che intendiamo per cinema militante quello che organizzando in una determinata forma momenti e materiali della lotta di classe vuole contribuire a chiarificarne il senso e ad estenderlo e si rivolge quindi alla classe e non ad un pubblico generico, ci sembra che un tentativo di formulare una definizione più o meno precisa del cinema politico sia una semplice ripetizione del dibattito di innumerevoli convegni, un tentativo destinato a non avere un'immediata applicazione tattica e strategica nell'azione di politica culturale che un'associazione come la nostra si pone di portare avanti.
In altri termini riteniamo inutile addentrarci nel vicolo cieco delle diatribe astratte che spesso si svolgono intorno a questo problema, proprio per la nostra conformazione di associazione operante soprattutto a livello di base.
Crediamo che un dibattito sul tema cinema, debba indirizzarsi piuttosto verso una scelta pratica e organizzativa *dell'uso politico* di quello strumento di comunicazione e di incontro che è oggi l'espressione cinematografica.
Usare politicamente il cinema significa, per noi, capovolgere l'uso commerciale del prodotto cinematografico che attualmente ne fa la classe capitalistica, in altre parole usare il cinema come momento di informazione e di formazione, di cui si può avvalere la classe operaia per la affermazione di nuovi valori che scaturiscono dalle lotte per la trasformazione della società.
Questi valori sono la diretta espressione di esigenze di partecipazione, quali i delegati, i consigli di fabbrica, i comitati di Quartiere, oppure la puntuale contestazione della organizzazione capitalistica della fabbrica, (orario di lavoro, tempi, ritmi, salute) contrapponendo al profitto l'uomo, il lavoratore con le sue esigenze reali. Così nel contrapporre all'organizzazione della città basata sulla speculazione edilizia una diversa strutturazione del territorio con al centro i servizi sociali, le attrezzature per svolgere le attività culturali ricreative e sportive, si propongono diversi modelli di comportamento.
Questi nuovi valori, di cui è portatrice la classe operaia italiana sono antagonistici a quelli delle attuali classi dominanti, ad essi la nostra associazione ha fatto costante riferimento in questi anni, nella battaglia sul fronte culturale e in particolare in campo cinematografico.
Un circuito alternativo a quello commerciale, va visto nella concreta possibilità ad usare le varie esperienze di cinema, quello militante, di base, di impegno sociale e culturale, con chiare motivazioni politiche e culturali, fuori da ogni strumentalizzazione commerciale.
Per questi motivi il circuito cinematografico non vuole essere un « ghetto » dove fare circolare alcuni prodotti più o meno importanti, ma una rete di strutture, di centri, collegati all'associazionismo, ai sindacati, agli Enti Locali ai Quartieri, nei quali il mezzo cinematografico possa essere usato in tutte le sue possibilità politiche e culturali.
Pertanto il nostro intervento è orientato verso la produzione di films e materiale cinematografico, l'acquisizione e la diffusione di opere socio-culturale la cui visione con un successivo dibattito diventi chiaramente strumento di analisi e di critica.
Accanto a questo tipo di azione: portiamo avanti un lavoro di diffusione e promozione della cultura cinematografica, non solo con l'acquisizione di materiale, ma anche organizzando corsi, dibattiti, incontri nei circoli e nei quartieri.
In base a queste esperienze siamo arrivati alla conclusione che l'uso politico del cinema non si esaurisca con la fruizione di una certa opera che, per i suoi contenuti o per la sua struttura, possa definirsi politica, ma si qualifica come tale nella misura in cui si va alla ricerca e alla mobilitazione di un pubblico

diverso da quello delle « prime » e si stabilisce con esso un rapporto nuovo, dialettico, di concreta partecipazione.
Inoltre siamo consapevoli che la politica dei circuiti alternativi non è il solo terreno su cui operare, ma può costituire un contributo valido alle lotte unitarie delle forze democratiche del cinema italiano contro le manovre e l'attacco alla libertà della cultura da parte dei gruppi che detengono il potere.
Sono sorte, sulla base di questi impegni, le necessità di promuovere prima di tutto uno strumento efficace quale può essere la Cineteca Regionale del Movimento democratico, promosso dall'Arci, di formare tutta una serie di quadri intermedi capaci di mantenere un rapporto dialettico con i diversi poli dell'associazione, nel quadro di un decentramento che sfoci nelle istituzioni di rapporti stabili e funzionali con gli Enti locali e la Regione, al fine di promuovere interventi continui razionalmente orientati verso la creazione di circuiti pubblici, cinematografici e teatrali.
Abbiamo inoltre considerato il fatto che negli ultimi anni si sono chiuse in Italia ben 2.000 sale cinematografiche; constatando che nella città il numero dele sale è nella generalità dei casi aumentato, è chiaro che nelle province vi è stato un crollo delle attività cinematografiche.
Questo è un sintomo di un fenomeno che da tempo colpisce anche i comuni intorno a Bologna e che tende a trasformare i piccoli centri periferici in quartieri dormitori satelliti della grande città.
Posto in questi termini il problema del decentramento è anche un problema di politica culturale; ritenendo inoltre che il cinema non debba essere un polo isolato dalla attività della nostra associazione, così come non lo è nell'ambito delle strutture economico sociali del nostro paese, crediamo che esso possa rappresentare un valido strumento per creare nuove aggregazioni sociali, ovvero spazi culturali autonomi, decentrati, democraticamente diretti, da cui partire per la ricostruzione e lo sviluppo di tutto un tessuto sociale che va sempre più estinguendosi.
Negli ultimi anni l'ARCI, i sindacati, i partiti della sinistra, hanno analizzato attraverso le proprie esperienze, la necessità di un intervento più vasto che, partendo dalla presisone esercitata dai grandi strumenti di comunicazione di massa nelle mani del padronato, utilizzi tutti gli strumenti accessibili al movimento operaio: quali le video-cassette, la fotografia, la grafica, l'editoria, il cinema ecc..
Sempre da tali organizzazioni è nata l'esigenza di unire le proprie forze promuovendo la realizzazione di un centro di Informazione Democratica; tale Centro rappresenta la sperimentazione di un intervento politico valido, capace di rendere il proprio impegno più continuo nel tempo e diversamente articolato nei suoi strumenti.
Un circuito antagonista così variamente articolato ha la concreta possibilità di opporsi a quella che è stata definita « la manipolazione delle coscienze in una società industrialmente avanzata » una manipolazione culturale che non è altro che il tocco finale di un processo di alienazione che inizia nelle fabbriche continua nel caotico traffico cittadino e finisce dinanzi alla televisione.

Relazione di Faliero Rosati a nome di « Bianco e Nero »

MEZZO TECNICO E SUO USO POLITICO: ALCUNE CONTRADDIZIONI

Una affermazione di fondo, che anche se conosciuta da tutti, ci sembra necessario ripetere è che non esiste atto o prodotto umano che non possa essere letto e interpretato da un punto di vista politico. Perciò da un punto di vista politico la critica può analizzare a livello opportuno sia « *Il caso Mattei* » che l'ultimo dei films più smaccatamente commerciali.
Ma intendiamoci bene sul termine di analisi critica e sul punto di vista politico. Se vogliamo praticare un lavoro critico politicamente corretto occorre utilizzare un metodo scientificamente corretto. C. Marx nel « Manifesto del Partito Comunista » dice chiaramente che è dato di ritrovare un principio di correlazione che consente di determinare, collocare e organizzare prodotti e comportamenti culturali. E questo purché si riesca a riportare ogni film, come ogni prodotto culturale alle sue matrici storiche, economiche e sociali.
Ma se continuiamo a vedere i films come « pura manifestazione schermica » significa non solo restare ancorati ad un vecchio metodo di lavoro ma anche e soprattutto restare su una strada che è contraria e opposta a qualunque metodo che voglia definirsi marxista.
Ciò che fino ad oggi, quasi sempre è stato fatto, è un'analisi a carattere impressionistico sorretta da più o meno valide teorie, di ciò che appare sullo schermo; ancora oggi la critica si basa sull'« andare al cinema » e sull'arbitrario giudizio che segue la visione di un film. E' proprio a partire da questo vecchio metodo che sono nati, a mio parere, gli innumerevoli equivoci riguardanti il cinema politico e fra questi il più grosso risiede nel concetto di opera. La frenetica ricerca che si è avuta in questi ultimi anni, degli indici di maggiore o minore « politicità » di un film, non fa che confermare questa posizione di attesa e soggezione nei confronti dell'opera cinematografica, della sua apparizione sullo schermo.
Ma non solo questo. Si è spesso inteso il cinema politico come un cinema contrapposto, antagonista e sostitutivo del cinema borghese, non accorgendoci che di fatto si continuava a conservare intatto lo stesso concetto di cinema così come ci è stato tramandato dall'ideologia dominante. Nel momento in cui si affermava l'esistenza di un cinema politico si confermavano di nuovo tutte quelle nozioni e schemi teorici che sottostanno all'idea stessa di cinema e che rappresentano la giustificazione teorica dell'industria cinematografica così come sempre è stata. Una di queste nozioni è ad esempio quella di *pubblico* ed un'altra può essere quella più generale di *comunicazione di massa*, dove si presuppone, si dà del tutto per scontato il fatto che il film, come anche il programma televisivo, siano o possano diventare il momento centrale e determinante della trasmissione delle conoscenze a platee infinite, sedute ed immobili.
È certo che nel momento in cui noi accettiamo l'idea di un cinema politico, affermiamo anche che possa esistere da una parte un cinema borghese negativo e corruttore delle coscienze, mentre dall'altra un cinema politico ed esorcizzatore che si eleggerebbe a rappresentante di una coscienza di classe.
A questo punto ci sembra opportuno, ritornare agli avvenimenti degli anni passati per cercare di puntualizzare meglio alcune contraddizioni.
È indubbio che durante le lotte studentesche del 1967-68 furono messi in crisi alcuni valori su cui si fondava la vecchia cultura accademica e anche gran parte d'una cultura più moderna e vivace.
Se non proprio distrutte, furono perlomeno incrinate le nozioni di autore come centro creatore di oggetti estetici, di professore come esclusivo portatore e custode di un patrimonio scientifico, di libro come oggetto sacro e inviolabile nella verità delle parole stampate. Insomma, tutto ciò che si presentava in una

forma autoritaria o comunque unica proprietaria di se stessa e dei contenuti che portava, veniva rovesciata in mezzo alle masse studentesche e qui frammentata, messa in discussione in ogni sua parte e privata della sua unicità grazie ad una diretta partecipazione collettiva.
A quel punto molti pensarono che fosse andato finalmente distrutto tutto ciò che ancora in Italia era impregnato di idealismo crociano e non è un caso che proprio da allora cominciarono ad essere usati sempre meno termini come arte, intuizione, ispirazione, ecc.
Con il '69 si ha la corsa all'aggiornamento, la ricerca frenetica di strumenti critici più moderni, di metodi d'analisi più « scientifici ».
È in quell'anno infatti che nelle università, nei circoli culturali, nelle riviste, hanno cominciato a circolare tutte le più recenti teorie circa la possibilità di una lettura oggettiva del testo filmico. Se proprio non si poteva più rischiare di essere accusati di idealismo, tanto valeva rischiare l'accusa di troppo zelo neopositivista.
Di fatto, il processo di distruzione era andato ben oltre l'idealismo crociano e forse soltanto oggi possiamo essere in grado di rendercene pienamente conto. Non erano andati distrutti soltanto concetti quale quello di autore e di opera, di per sè già abbastanza fragili e di cui si era liberata già da tempo la stessa ideologia borghese nel momento in cui l'aveva dissacrata e degradata ad oggetto di consumo, ma anche i tradizionali metodi del fare, del costruire, del criticare. Era mutata l'ottica stessa del guardare le cose, nel momento in cui tutto era stato relativizzato alla situazione concreta in cui ci si trovava ad agire. Il senso di qualunque azione nasceva dalla pratica quotidiana, dal suo collegamento con la lotta di classe e soprattutto da quel fare collettivo unica garanzia per la stessa validità politica dell'agire. Ogni oggetto esterno, non prodotto direttamente dalla base restava immediatamente privo di senso. Alla vecchia intelligenza individuale era subentrata una nuova intelligenza collettiva.
Per quanto riguarda la pratica cinematografica si ebbero immediatamente due posizioni: da una parte coloro che dicevano che il cinema dovevano farlo gli operai e l'intellettuale doveva suicidarsi come tale in mezzo a loro, dall'altra coloro che volsero la macchina da presa verso gli operai e fecero di questi il centro delle loro preoccupazioni d'autore.
Tuttavia sia nel primo caso che nel secondo restava presente l'ossessione del prodotto, del film « giusto », del film che riesce ad esibire tutta la sua politicità e il suo punto di vista di classe. L'asse dell'attenzione era sempre rivolto là, a quel momento culminante che è la proiezione di un film sullo schermo. Insomma, era andato distrutto il concetto d'autore e di opera ma ne rispuntavano immediatamente i presupposti nel momento in cui ci si lasciava incantare da un finalismo del tutto ideale, utopico, borghese. L'idea del film preesisteva al film stesso e alla sua lavorazione, così come continuava ad esistere l'idea di un film illuminante, eccezionale, da cui potessero scaturire obiettivi di lotta e derivare una immediata presa di coscienza da parte del pubblico. Insomma l'idea preesiste al suo segno e ne reprime i significati, la natura, le contraddizioni interne. Un insieme di immagini e di suoni che vogliono essere altro da sè, che rimuovono se stessi come fatto cinematografico e pretendono di essere al di là, nelle strade e nelle piazze. Di fatto il film sta ancora sullo schermo ed è qui che continua ad esistere quel confine invalicabile fra chi sta « al di qua » e « al di là », fra una « prima » e un « dopo », fra una « causa » e un'« effetto ».
A questo punto non si tratta di assumere posizioni rinunciatarie e dichiarare infantilmente che il cinema politico è una mistificazione totale, che è un cinema borghese anche questo e come tale da distruggere, oppure che la macchina da presa deve essere affidata nelle mani della classe operaia, ma si tratta di affrontare direttamente il campo in cui si muove il cinema nel suo complesso, e questo nella consapevolezza che si tratta di un terreno che appartiene al sistema dominante e che è questo a determinarne le origini e le funzioni. Vorrei qui tor-

nare alle frasi iniziali e ai significati che hanno le parole: determinare, collocare, organizzare prodotti e comportamenti culturali, riportare ogni prodotto alle sue matrici storiche, economiche e sociali. Se ho parlato a lungo di attenzione sempre rivolta allo schermo è perché forse con questo atteggiamento si occulta quello che è il reale terreno di lotta e di scontro: *i processi di produzione e di costruzione del film.*

Dobbiamo ammettere che infatti è quasi del tutto inesplorato quello spazio che va dall'idea iniziale di un film alla sua distribuzione.

Esistono analisi delle istanze economiche, tecniche e artistiche ma ognuna di queste è vista come separata dall'altra così come nella produzione di un film esistono i vari ruoli di produttore, di tecnico e d'artista. Raramente sono stati indagati i nessi, le interrelazioni esistenti, ad esempio, fra la divisione del lavoro esistente nel processo di costruzione di un film e la struttura tecnico-linguistica del film stesso. Non basta più dire che i film di Rosi e di Petri sono films borghesi perché usano gli stessi moduli linguistici e narrativi del cinema commerciale, ma si tratta di indagare a fondo quella che è la pratica cinematografica attuale e metterne in luce le innumerevoli contraddizioni.

In altre parole vogliamo dire che se consideriamo un film come il prodotto storicamente determinato di precise istanze economiche e quindi come portatore di una precisa ideologia, dobbiamo analizzare e chiarire tutti i rapporti che sottostanno alla sua stessa esistenza. Cioè i rapporti specifici di produzione (organizzazione e divisione del lavoro; rapporti produttori-prodotto); i rapporti specifici produzione/distribuzione; i rapporti tra organizzazione produttiva e la struttura economica. E oltre a questo circoscrivere il campo di quelle operazioni tecnico-materiali attraverso cui si attua, anche se ad un primo livello, la pratica cinematografica: la serie di determinazioni a partire dalle quali e attraverso le quali viene a prodursi il film. Queste sono le possibilità fornite dallo strumento (la cinepresa) e dagli altri strumenti utilizzati. E' infatti a partire da questo che si attuano quei processi di significazione che costituiscono il vero e proprio tessuto significante di un film, e che indicano quella pratica primaria su cui si fonda la stessa esistenza del cinema.

E' insomma al mezzo tecnico, al suo uso, e all'apparato industriale che lo circonda che dobbiamo spostare l'asse della nostra attenzione; prima ancora di fare o di parlare di cinema politico, si deve adottare sia nella pratica che nella teoria un metodo politicamente corretto ed efficace.

Relazione di « Cinema Nuovo » presentata da Guido Aristarco

QUALE FILM POLITICO?

1. Film riformisti nel sistema. 2. Film nel sistema contro il sistema. 3. Film militanti

Cosa è cambiato, in questi ultimi dieci anni, nel cinema politico italiano? Quali variazioni si sono avute sul tema dell'« impegno »? Attorno a quali nuclei si è sviluppato il discorso contestativo prima e antagonistico poi al sistema dominante? Come è intervenuta nella prassi critico-metodologica *Cinema Nuovo*? Ecco, in sintesi, alcuni nostri interventi che ci sembrano di particolare interesse.

1960. Si è ormai consunto il neorealismo e finisce del tutto una nozione di impegno già attuata e che appare ormai mistificatrice. Sono gli anni in cui, con il cosiddetto « boom » economico, si ha in Italia l'affermarsi del neocapitalismo. Dopo la proiezione a Venezia del rosselliniano *Il generale Della Rovere* e *La grande guerra* di Monicelli, si parla per questi film di un « nuovo corso » del cinema italiano a cui la rivista non crede affatto e ne denuncia il carattere pseudo-rinnovatore. Si ha tuttavia un certo risveglio, è il preannunciarsi di un antagonismo di quello che abbiamo chiamato « film e antefilm »: mentre Visconti realizza *Rocco e i suoi fratelli* e Fellini *La dolce vita*, Antonioni firma *L'avventura* che, secondo noi e in certo senso e per certi aspetti, si colloca nell'« antiromanzo » cinematografico. Sta per esordire, tra gli altri, Pasolini.

A proposito di « film e antifilm » *Cinema Nuovo* apre il 1961 con una inchiesta in cui si chiede, tra l'altro, se « Rocco sia uno dei pochissimi film che conseguono, in termini cinematografici, la struttura e la complessità dell'autentica narrativa del realismo critico, secondo l'accezione lukàcsiana » (n. 149, gennaio-febbraio). Mentre si trascinano stancamente, sulla scia de *Il generale Della Rovere* e de *La grande guerra*, Rossellini di *Viva l'Italia*, Comencini di *Tutti a casa*, Monicelli de *Il carro armato dell'8 settembre*, esordiscono Elio Petri e Giuliano Montaldo con qui equivoci *L'assassino* e *Tiro al piccione*. In un saggio pubblicato nel numero 152 (luglio-agosto), lo stesso Rossellini del resto sostiene che ci troviamo sì di fronte a « un nuovo corso per il cinema italiano », ma quello aperto dalla cultura di massa di cui occorre fronteggiare, assieme alle tecniche che mirano alla « sottomissione dell'uomo con il conformismo », anche l'ideologia: « i problemi dell'arte e della cultura che si pongono al mondo moderno sono ben differenti di quelli del passato ». Nella situazione nuova venutasi a creare nella società e nella cultura italiana dal 1960, la rivista apre un dibattito su quella « revisione critica » da essa avviata nell'immediato dopoguerra, riafferma la validità della metodologia marxista per l'interpretazione dei nuovi fenomeni (nn. 152 e 153), filtra attraverso tale metodologia anche altri strumenti come quelli della psicoanalisi. Nel contempo pubblica le voci dei giovani critici insoddisfatti (n. 154, novembre-dicembre).

Con il 1962 inizia la stagione dei giovani « in rivolta » i quali « affermano l'indisponibilità di voci nuove di cui si rendono a un tempo paladini e profeti, denunciano gli "errori", i "giuramenti", le "colpe" della generazione di mezzo e di pubblicazioni, la nostra in primo luogo » (n. 156, marzo-aprile). Questo fenomeno coincide, da una parte, con l'assunzione a momento politico-teoretico, anche in ambiti della sinistra, della « fine dell'ideologia »; dall'altra, con l'assunzione a momento tematico-estetico dello « sconfinato mare dell'alienazione ». Come spiegare l'indifferenza che registi « mostrano dinanzi agli avvenimenti politici del proprio paese? (...) Non si domanda (...) se l'alienazione — la non comunicabilità, la solitudine, l'angoscia — si trovi realmente nella realtà; si domanda solo: è questa tutta la realtà? » (n 156). Il *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi e *Un uomo da bruciare* degli esordienti Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, il

corso del « nuovo cinema », rispettivamente, di « impegno civile » — che anticipa la tendenza dei « film riformisti nel sistema » —, e di prefigurazione « antagonistica » (film nel sistema contro il sistema) secondo un'accezione dialettica del termine politico. **Il tessuto connettivo del *Salvatore Giuliano* si scopre essere,** sia pure con esigenze stilistiche diverse, nel *neorealismo ormai finito* (n. 156), così come quello di *Un uomo da bruciare* si rinviene nella lezione metodologica gramsciana (« La rinuncia allo schema dell'eroe totalmente positivo, al mito populista e in ultima analisi socialdemocratico del personaggio incontaminato e l'analisi sociologica e psicologica, e un superamento del dato cronachistico e contingente a favore di una sintesi storica che (...) racchiude in sè i fermenti e i significati di un quindicennio di lotte proletarie » (n. 159, settembre-ottobre). *Costruzione della ragione e invito all'ironia* è un titolo emblematico. Con questo testo che apre il n. 161 della rivista, Paolo e Vittorio Taviani segnano — sul solco della metodologia tracciata da « Cinema Nuovo » — un atto di riflessione insieme ideologica ed estetica, una poetica programmante il cinema politico antagonista con un esplicito richiamo alla lezione di Brecht. « Innanzitutto », affermano, « non è più il tempo della trincea: fascismo antifascismo, rivoluzione reazione. Con una simile realtà schematizzata nel bene e nel male si spiega — lo sappiamo tutti — il fenomeno del "neorealismo". Oggi i termini sono mutati, le certezze meno facilmente identificabili. Gli obiettivi da aggiornare, i mezzi di lotta da verificare. Ieri la guerra e la guerra fredda — oggi la coesistenza pacifica. Ieri un capitalismo sordo — oggi il neocapitalismo (...). Ieri una classe intellettuale autonoma — oggi una cultura di consumo, che tende a ridurre l'intellettuale a un ruolo subalterno. Ieri le mitiche certezze del socialismo — oggi un socialismo non come meta prefabbricata ma ricerca aperta ». Il cinema italiano riflette questa crisi nel senso però che si limita « a prendere atto », a fare un rendiconto a posteriori. Ha affrontato il « nuovo corso », ma solo nel senso di divenirne l'oggetto non il soggetto, di esserne regolato invece di regolarlo: di darne testimonianza invece di esprimerlo ». Quale è dunque il tentativo di ricerca da fare, « Un elemento da recuperare (...è) l'*ironia* » che nasce « dalla necessità di porre un argine alla marea delle cose che quotidianamente ci assale, per non farcene travolgere ma per dominarla, trasformarla in energia al nostro servizio. Significa voler essere tanto dentro alla "cosa", da uscirne al di fuori per possederla nella sua totalità. (...) Ironia come passione che si libera nel distacco, negazione del frammento. Un atteggiamento lontano sia dal furore barricadero che dallo sfogo autobiografico: cioè tanto dal momento eroico del nostro neorealismo (...) quanto dal copioso capitolo diaristico del cinema dell'incomunicabilità (...) A un cinema tutto soggettivo dobbiamo sostituire un cinema dell'oggettività. In questo senso (...) preziosa, anche per noi del cinema, l'indicazione di Brecht (...) E in questo senso intendiamo il recupero dell'ironia: come valvola di sicurezza, nell'accezione del grande filone del realismo » (n. 161, gennaio-febbraio). Visconti delude con *Il Gattopardo* (« Abbiamo ancora un *epos* della decadenza, ma proprio nello stile del Principe don Fabrizio Salina, del Gattopardo rassegnato e ironico spettatore del suo declino, di un passaggio da un'epoca all'altra — quella borbonica e quella dei "nuovi ricchi", inteso solo apparentemente e nei suoi lati del tutto negativi »), mentre Fellini continua a tessere la sua coerente trama intimistica con *Otto e mezzo* (che rappresenta « l'evasione della responsabilità adulta e il ritorno al facile mito della fanciullezza ») (n. 162, marzo-aprile). Pasolini realizza *La ricotta*. Il discorso sulla nostra metodologia critica si precisa e si allarga in un confronto con altri critici e riviste. A Porretta, « Cinema Nuovo » riafferma il principio di una critica partecipe e programmante che si struttura, tra l'altro, intorno al rifiuto di due pregiudizi nodali: « Primo: che come autentici film dei nostri giorni possano valere solo quelli della cosiddetta avanguardia (cfr. *Hiroshima, mon amour*) che avrebbero reso, secondo una parte della critica, d'un sol colpo adulto il cinema. Secondo: che il realismo critico e la metodologia a esso legata, siano superati ». Sorpresi, di lì a poco, da un mutamento di forme della realtà sociale

italiana e da una cultura d'oltr'alpe (stilcritica, strutturalismo, semiologia, ecc.) spesso accettata e mutuata passivamente, larghi settori della critica cinematografica proclamano, assieme alla fine e al rifiuto dell'ideologia, l'autonomia dell'arte da essa. Così Porretta, in un forsennato attacco a Lukàcs e all'uso della sua metodologia rivela « La rinuncia di diversi critici, che scrivono sulla stampa marxista (...) al marxismo stesso » (n. 165, settembre-ottobre). Attacco a Lukàcs senza andare ai testi ma spesso letture di seconda mano.
« La bomba atomica, il neocapitalismo, la crisi del movimento operaio sono oggi il nuovo contesto storico del quale l'arte e la critica non possono non tener conto. Anche gli smarrimenti e le rinunce del revisionismo acritico, dei critici di sinistra coltivatori del dubbio sistematico, vanno visti in tale contesto », scrive *Cinema Nuovo* nel n. 169 del maggio-giugno 1964 come risposta alle polemiche succedute a Porretta, e riafferma la necessità, per dare risposte ai nuovi problemi, di un « ritorno al veto metodo marxista, al marxismo autentico (...) Tale ritorno, oltretutto, risparmierebbe agli scontenti, ai confusi d'oggi, la riscoperta di princìpi noti ». Sulla rivista Sartre afferma: « Oggi non esiste altra ideologia che il marxismo: l'ideologia borghese brilla per la propria assenza, non già per la propria fermezza. (...) Oggi ci si può dichiarare disgustati dal dogmatismo marxista, o voler far credere che il marxismo sia superato, che da tempo il buono ne è stato assimilato e le parti erronee scartate. Si tratta di una posa spirituale, che vale quanto tutte le pose. Mi diceva una volta Che Guevara: "Non è colpa mia se la realtà è marxista". Intendeva dire che il marxismo non sarà superato, come non sarà superata la sua interpretazione della storia intesa come lotta di classe, fintanto che non saranno eliminate le strutture economiche e sociali che generano rigorosamente tale lotta e che hanno provocato la nascita dell'ideologia che le analizza e le giudica » (n. 171, novembre-dicembre). Bernardo Bertolucci realizza *Prima della rivoluzione* (film che « giostra tra disimpegno e impegno, tra culto dell'immagine "altamente espressiva" e demolizione di ogni "culto della personalità, tra sesso e ideologia", che "esita a scendere nella mischia e ad affrontare sul vivo valori e disvalori" », n. 172).
1965. « Cinema Nuovo » pubblica *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, un contributo di Giacomo Debenedetti sul ripensamento critico delle esperienze artistiche di quegli anni, e la rivista anticipa il discorso sull'« altra cultura » avanzando l'interrogativo *Un nuovo « Dover essere » del cinema d'oggi?* Prospetta, quindi — di fronte a un cinema il quale vuole descrivere, farci *vedere* il mondo anziché *spiegarlo*, pretende di rispecchiare l'« alienazione » e diventa esso stesso alieno — nell'indirizzo segnato da Pirandello, letto però in chiave brechtiana « una via di uscita, se non forse la più regolare via di scampo » (n. 177, settembre-ottobre). Marco Bellocchio realizza *I pugni in tasca*, di fronte al quale la maggior parte della critica, anche militante, cade « nell'approvazione quasi assoluta, o nell'appena celato entusiasmo o addirittura nell'apologia, nell'estasi ». Qualcuno scrive che « si tratta del miglior esordio italiano dopo *Ossessione* di Visconti ». La rivista, mentre riconosce il talento dell'autore, sostiene che la demistificazione tentata resta « contenuta entro i limiti di una ribellione quasi per motivi personali », rimanendo la struttura del film « in bilico fra la "tranche de vie" naturalistica (...) e lo sberleffo irriverente e anarchico », n. 179, gennaio-febbraio 1966).
Resa al labirinto o sfida al labirinto? è il titolo dell'« editoriale 1966 » col quale si ridefinisce nel nuovo contesto storico, il significato di « impegno » e si traccia la linea operativa del lavoro culturale e politico della rivista nell'ambito di una metodologia di cui riafferma la validità. « Per il cinema italiano, (...) questi ultimi mesi si collocano sotto il segno degli appuntamenti mancati, delle promesse non mantenute, del ripiegamento e della delusione. La crisi coinvolge anche l'industria (...) cinematografica italiana (*che*) è sostanzialmente controllata da quella americana, non soltanto attraverso le compartecipazioni, ma specialmente con il sistema di distribuzione. (...) Il processo "interiorizzazione del-

l'America" è arrivato al suo punto culminante. (...) Anche i registi italiani più seri sono sospinti, com'era prevedibile, a una progressiva integrazione ». Assestatasi la « rinascita » invero assai dubbia degli anni sessanta (compresa « l'operazione giovani » portata avanti, sino al limite dell'assurdo, sotto l'egida e l'ala paternalistica delle grandi case di produzione, comincia « *la seconda restaurazione*, quella restaurazione accademica o populista in ritardo, ma sicuramente indolore e mistificatoria che è il segno di tanto nostro cinema odierno e che approda, tra l'altro, al Vancini de *Le stagioni del nostro amore*. Il bilancio del film antifascista, escluse due o tre opere si risolveva così in una grossa operazione adulterante, la quale, assai lontana dal riproporsi il "problema" della resistenza i suoi valori e limiti nella luce contrastata dell'oggi, ne imbalsamava la facciata "nazionale" e "unitaria" in un'arcadia i cui pastori indossavano provvisoriamente e abusivamente le vesti dei partigiani. Il preteso cinema sull'odierna "alienazione" del lavoro, affidato alle gracili spalle di un crepuscolare Olmi e di un deamicisiano Fina, si sarebbe dileguato nel filiasteismo e nella inconsistenza dei suoi approcci con una realtà ben altrimenti complessa (e lontana da una "alienazione" intesa in senso scientifico e quindi marxista). Mentre il "caso" Rosi, dopo l'interessante *Salvatore Giuliano* si sarebbe dimensionato nella misura riformistica e illustrativa delle *Mani sulla città* (...) Purtroppo la situazione attuale conferma con tutta evidenza le nostre antiche perplessità sugli sviluppi di un cinema in cui vedevamo con preoccupazione i sintomi, e le tracce manifeste già nel 1948, di una profonda crisi, anche di vita nazionale ». Così pure per quel che riguarda una riflessione sulla metodologia:

« Circa tre anni fa, "Cinema Nuovo" veniva criticato da certi settori come "incapace" e "impossibilitato" di vedere e di capire il nuovo che si faceva strada nei film. Pertanto se ne accusava la metodologia di sottovalutare fenomeni quali la "nouvelle vague", il "new american cinema", il "free cinema" e altri "movimenti" analoghi, di qui un astratto contrasto fra "avanguardia" e "tradizione". In effetti il nostro sforzo era ed è teso a indagare "le basi ideologiche" dell'avanguardia senza negarle cittadinanza artistica, ma demistificando la dicotomia fra tradizione e avanguardia stessa e mettendo in luce il nesso fra questa, nelle sue forme ideologicamente negative, e la decadenza ». Senza che ciò significasse negare l'esistenza « sia alle sabbie mobili dell'oggettività sia all'inondazione soggettiva », fenomeni di cui anzi si ricercano le ragioni. Da ciò la domanda: come fare? con quali mezzi operare nel nostro ambito? « Di fronte al disarmo ideologico, alle "aperture" indiscriminate, ai ripiegamenti elusivi e alle declamazioni massimalistiche, (...) ci sembra che i concetti di impegno conoscitivo, di confronto critico — non pseudocritico — con i problemi e le contraddizioni storicamente determinate, di "tendenza" e di battaglia per una nuova cultura, riacquistino pieno valore e attualità? Una indicazione di tendenza, aperta e problematica, che ritrovi la sua ragione e misura conoscitiva e contestatoria in un continuo e strenuo confronto con le alternative della società e del tempo, sofferte e scontate al livello delle singole individualità, della loro storia e linguaggio. Crediamo ancora nelle possibilità di un cinema che sappia riconquistare, non per schemi astratti ma attraverso una ricerca viva e complessa, un punto di vista razionale delle cose, una consapevolezza e posizione di tendenza. Riteniamo che secondare il formarsi e il crescere di quella coscienza sia la strada obbligata per una critica che, di fatto comunque salvo il giudizio di valore delle singole opere e personalità artistiche, non voglia ridursi a "registrare" passivamente, ma conosca e intenda perseguire il significato dell'intervento e la necessità della sollecitazione » (n. 182, luglio-agosto).

Nel 1967 la tendenza delineata dall'« editoriale 1966 » trova conferma, si delucida e aggrava. Scrive « Cinema Nuovo » n. 187 (maggio-giugno): « Il cinema italiano, oggi, tramite gli accordi di noleggio, è pressocché totalmente nelle mani degli americani. La situazione economica, com'era inevitabile, ha prodotto immediatamente una conseguenza culturale. Il cinema italiano s'è messo a imitare

i prototipi del padrone di casa: soprattutto il "western", che è il prototipo dei prototipi dell'industria hollywoodiana. (...) Nella prigione del prototipo, i carcerati italiani, tuttavia, si muovono. Noi siamo tenuti, perciò, a seguire con attenzione tutto ciò che avviene nelle varie celle ». A Bologna nel mese di dicembre, per iniziativa della Mostra internazionale del cinema libero di Porretta, si svolge un convegno tra critici e registi sul tema: « Il cinema italiano di fronte agli anni 70: dialettica delle idee e autonomia delle strutture ».
« Cinema Nuovo » scrive: « Si è sparato a zero contro l'invadenza del capitale Usa nel cinema italiano, al punto che questo non esisterebbe più. Niente da obiettare se la denuncia avesse evitato due equivoci che, invece, si sono riproposti insidiosamente: la contrapposizione di un capitale "pulito" italiano, a un capitale "sporco" americano e la difesa autarchica del "nostro" cinema. Quale cinema? L'assenza dei "maggiori" registi e il silenzio dei pochi presenti sono già una risposta eloquente. Con una sola eccezione: l'intervento di Valentino Orsini, che ha riproposto con forza, dinanzi alla pretesa "oggettività" del capitalismo e dei suoi miti, il valore attuale di un cinema politico rivoluzionario. Purtroppo, lo sappiamo benissimo, i "documenti" di questo cinema sono estremamente esigui. (...) Da noi il discorso si limita al finale dei Taviani, e solo in parte e all'attesa de *I dannati della terra* di Orsini » (n. 191, gennaio-febbraio 1968).
1968, anno della contestazione. Agli slogan catturanti, molto di moda, « Cinema Nuovo » oppone l'analisi del fenomeno, la ricerca anche dei possibili equivoci. Nel n. 194 (luglio-agosto) pubblica un articolo di Giulio Carlo Argan dal titolo programmatico: *Critica, insofferenza e contestazione al potere.* « Il movente ideologico e il fine politico dell'agitazione degli intellettuali non sono ancora ben chiari. Siamo al punto dell'insofferenza e contestazione del potere, ma non si vede se la contestazione preceda la scelta politica e la prepari o se la sconfessi e la superi. Certo è che, se mai la contestazione dovesse sconfinare nel disimpegno politico, il rischio sarebbe grave: il potere, che strumentalizzando la cultura la priva della sua intrinseca politicità, non cerca che questo ». Antonioni idea *Zabriskie Point* e dichiara alla rivista: « Il mio nuovo film rappresenterà per me un impegno morale e politico più scoperto (...) Oggi mi sento portato più per la parte di protagonista che di testimone (...) Per noi registi si tratta di trovare un accordo nuovo tra realtà e immaginazione, tra documento e fantasia » (n. 194). Frattanto si proiettano, « se pure in ritardo, le appendici e i surrogati de *I pugni in tasca* »: *Grazie zia* di Salvatore Samperi e *Escalation* di Roberto Faenza. Cesare Zavattini promuove l'iniziativa dei « Cinegiornali liberi » — prefigurazione ante litteram del « cinema militante » non priva però di ambiguità ideologiche — con lo scopo di una vasta controinformazione sulla repressione in Italia. Ugo Gregoretti realizza *Apollon* che vorrebbe anticipare l'esigenza, avvertita da parte della classe proletaria, di autogestire l'informazione, ma che risulta molto equivoco. Un correttivo, a riguardo, è dato dal « cinema di piazza » di Sciascia, Termine e Maddeo.

Nel 1969, con il saggio *L'altra cultura e il Dio affogato nel nostro sangue*, scritto a proposito de *I dannati della terra* di Valentino Orsini (tipico film « nel sistema contro il sistema »), la rivista precisa i termini teorici e metodologici della problematica dell'« altra cultura » cioè che attraverso mediazioni politiche successive si oppone al sistema contribuendo alla costruzione di una cultura e un'arte marxiste. *I dannati della terra* appare, in questo ambito, « il film più avanzato e maturo », ideologicamente e politicamente, « di tutto il cinema italiano passato e presente. (...) Opera « didattica », d'insegnamento, provocatrice di idee e non gastronomica, essa si inserisce in un preciso modo di pensare il cinema, rimanda cioè a Brecht anche se appalesa la presenza di Pirandello, « poli, l'uno e l'altro, attraverso i quali si determina (o si ripensa) il nostro atteggiamento di fronte a una cultura non nostra, che vorremmo non fosse nostra, al fascino che essa continua ad esercitare su di noi ». E per ciò « film rivoluzionario dunque, anche se — come qualcuno afferma per demolirlo, e tra coloro che dovrebbero

esserne gli alleati naturali — Orsini non presenta tutte le forme con le quali si può abbattere il sistema e prendere il potere ». Ma « dinanzi alla crisi dei vari processi rivoluzionari, Orsini ribadisce con fermezza che nella lotta armata è l'unica strategia possibile per la liberazione », richiamandoci appunto « alla prima responsabilità, la prassi » (n. 200, luglio-agosto). Pasolini realizza *Porcile*, film per molti aspetti sintomatico e premonitore: « In questo interessante e intelligente saggio sul cannibalismo, l'autore opera un raffronto tra selvaggi e popoli civilizzati, sostenendo una regressione del presente rispetto al passato, un ritorno in senso inverso (...) da un punto già raggiunto a un punto anteriore di esso » (n. 201, settembre-ottobre).

Il 1970 si apre con una inchiesta su *L'eredità del Maggio francese nel cinema*, con la quale la rivista ripropone e analizza i termini di quella esperienza, ne riscontra gli equivoci nella mancanza di una adeguata maturazione storica risolta negli angusti limiti dell'autobiografismo, indica i motivi attuali del riflusso ideologico e prospetta nella direzione dell'« altra cultura » — di cui articola i motivi anche a livello antropologico sulle subculture — la mia metodologica verso l'antagonismo (n. 203, gennaio-febbraio, e n. 204, marzo-aprile). Antonioni realizza *Zabriskie Point*, film col quale la cultura borghese esprime un atto maturo di riflessione e di autodeterminazione storica (n. 205, maggio-giugno). Considerando il cinema non nell'esclusività del suo fenomeno ma come « audiovisivo », « Cinema Nuovo » è la prima rivista italiana a intervenire sul fenomeno delle videocassette con una inchiesta — *La quarta età dell'immagine in movimento* — durata tutto l'anno. « Il futuro, anche nel campo dello spettacolo cinematografico è già cominciato », scrive. « E' sorto nel contesto della progressiva espansione della tecnologia e della scienza, le quali offrono strumenti inediti alla riproducibilità tecnica delle opere. Registrati su cartucce messe in apposite scatole collegate all'apparecchio televisivo, potremo proiettare direttamente i film sul video. Quali le prospettive di questa autentica rivoluzione? ». A questa domanda rispondono case editrici, produttori, studiosi. La rivista sottolinea che per la definizione e distribuzione dei ruoli all'interno del sistema, una tecnologia avanzata nelle mani della classe dominante tende a cacciare indietro, in una distanza — ed efficacia — di molte lunghezze, culture antagoniste o subalterne. E che ciò sia vero ce lo conferma quasi tutto il cinema nella sua storia e, ancor prima delle videocassette, la televisione ai cui problemi « Cinema Nuovo » dedica, all'affacciarsi stesso del video, largo spazio sino alla recente pubblicazione di un fondamentale saggio di Adorno e dei contributi ad esso seguiti di Argan, Canes, Fortini, Giammanco.

Nel 1971 si rafforza la tendenza — avviata da Petri con *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* — dei « film riformisti nel sistema », che criticano in genere l'abuso del potere e non il potere. La rivista sottolinea come un contributo essenziale all'efficacia del cinema positico possa essere dato, nell'ambito di un « consumo non gastronomico », dal decentramento culturale (n. 210). Il « cinema militante » cerca un suo spazio antagonistico. Un successo — anche di cassetta — arride « alle drammatiche rappresentazioni del conflitto tra alcune caratteristiche "reazionarie" del tessuto economico-politico della nazione e un qualsiasi "eroe buono" portavoce di più moderne e "umane" istanze sociali », come se bastasse il magistrato buono a rendere migliore la magistratura. Esemplari a riguardo, « nella loro tematica di centro sinistra », sono, a vari livelli, *Confessione di un commissario* di Damiani, *La Califfa* di Bevilacqua, *Sacco e Vanzetti* di Montaldo (n. 211, maggio-giugno), e anche per certi aspetti *La classe operaia va in paradiso* di Petri (n. 213, settembre-ottobre). Tendenza questa che mostrerà i segni di un ulteriore deterioramento, sino ai limiti della più vieta « commedia all'italiana », nel corso del 1972. Il cinema militante tende « a un cinema politico che rifiuti ogni compromesso e intervenga direttamente nella formazione di una cultura di classe ». I gruppi che lo postulano nel 1971 « sono ancora isolati; se ciò comporta da una parte la negatività di esperienze circo-

scritte e non generalizzabili, dall'altra esse contengono una disponibilità potenziale per l'unificazione e la creazione di centri promozionali di intervento che, pur agendo in situazioni specifiche, assumono dimensioni generali quando nascono da una discussione e direzione politica comune » (n. 213). Dal punto di vista tecnico-ideologico, questi film si pongono « nella direzione del *far sapere*, del *comunicare senza rappresentare* film non drammaturgici, saltando tutte le mediazioni concettuali, cioè, che la società borghese in cui viviamo vuole imporre anche al proletariato. Non per niente, al di là e al di fuori del cinema, questo *cinema* vuole essere un momento di lotta, un'azione pratica da impiegarsi là dove c'è lotta e azione pratica » (n. 214, novembre-dicembre). Dall'esame di quasi tutta la produzione di questo movimento, « Cinema Nuovo », nel 1972, ne delinea così le due tendenze fondamentali: quella « che assegna al cinema militante il ruolo largamente di controinformazione e quella invece che mira all'autogestione dell'informazione da parte della classe proletaria. (...) Una tendenza si rivolge alla classe come a quella da cui ha ricevuto un mandato: informa cercando di formare coscienze; e una tendenza parte dalla classe la quale informa sulle sue lotte e l'attuale suo stato di coscienza. Da ciò deriva, naturalmente, una diversa utilizzaione di politica dei film. Mentre gli uni sviluppano la loro capacità di informazione, per così dire, in orizzontale, stimolando rapporti nuovi all'interno di una classe non sempre omogenea, gli altri operano in verticale, su gruppi, all'interno della classe, omogenei, per i quali il film segna una riflessione politica nel momento della lotta » (n. 220, novembre-dicembre). La fondazione metodologica e politico-culturale della rivista, nella valutazione di questo e degli altri fenomeni come la semiologia, resta immutata. A proposito del cinema militante, nell'accezione riferita, sostiene non soltanto il suo valore strettamente politico ma anche la sua legittimità di modo-altro di fare cinema contro coloro che, in base alle estetiche tradizionali, la negano. Per quanto riguarda l'approccio semiologico nello studio del linguaggio cinematografico, « Cinema Nuovo » sostiene che esso è opportuno e tuttavia una particolare forma di critica, non la critica che questa e altre forme può e deve assommare. « Ad esso », raggiunge, « è possibile rivolgere quanto scriveva nel 1923 la rivista *Lef*: "Il metodo formale è la chiave per lo studio dell'arte, ma guardatevi dalla caccia alle pulci nello spazio vuoto. Solo se affiancato all'analisi sociologica dell'arte, il lavoro sarà non solo interessante ma indispensabile". A leggere libri e saggi, abbiamo l'impressione che molte pulci, anche senza rima, sono state prese in considerazione dalla semiologia cinematografica, in Italia e non soltanto in Italia e molte cacce alle pulci nello spazio vuoto » (n. 216, marzo-aprile).

Le promesse non mantenute, i ripiegamenti e le delusioni anche di chi si era proclamato e si proclama spesso « rivoluzionario » trovano una risposta — crediamo — nell'ultima pagina di Lukàcs, apparsa nel n. 217 (maggio-giugno): « La rivoluzione è un fatto molto specifico a cui non ci si può avvicinare con la psicologia della vita quotidiana. Mi sia permesso di esprimermi in modo paradossale: il rivoluzionario è quella persona in cui la pazienza si unisce all'impazienza. L'impazienza da sola può creare una specie di "happening" e dopo quindici o venti "happening" può accadere che l'ex rivoluzionario, rimasto un uomo deluso, cinico, si integri nell' "establishment". Il fatto che uno diventi rivoluzionario — come era rivoluzionario Balqui in Francia e Bebel in Germania e poi come lo erano i grandi teorici e maestri Marx, Engels e Lenin — dipende da tutta una vita. Il compito del rivoluzionario è: in ogni momento, in qualunque modo, preparare la rivoluzione; in ogni momento essere pronto per una eventuale realizzazione, ma nello stesso tempo deve sapere che non dipende da lui quando viene la "situazione rivoluzionaria" come diceva Lenin ». Per il cinema italiano ci sono stati appunto molti « happening » e molti registi, rimasti delusi, si sono fatti cinici e integrati nel cinema ».

Comunicazione presentata da Francesco Maselli a nome delle due Associazioni Nazionali degli Autori Cinematografici (AACI e ANAC)

La posizione delle Associazioni nazionali degli autori sul cinema politico è strettamente legata alla linea di politica cinematografica che esse da anni conducono per lo sviluppo di un cinema d'idee e di impegno civile. Questa politica è stata condotta al di là e al di sopra di astratte dichiarazioni programmatiche, ma individuando e attaccando, invece, i cardini strutturali di quella logica strettamente mercantile basata sul massimo profitto, che sovraintende a tutta l'attività dell'imprenditoriato cinematografico italiano.
Sotto questa luce e questa sostanziale finalità vanno viste le lotte condotte in questi anni per la creazione di nuovi Enti cinematografici di Stato, finalizzati all'educazione critica del pubblico e reintegrati dell'esercizio la lotta per la ristrutturazione e per un nuovo indirizzo delle istituzioni culturali; il peso dato all'immenso potenziale costituito dalle Regioni; la interruzione di ogni alleanza con la categoria imprenditoriale (nella consapevolezza che ogni possibile fronte comune con questa nostra oggettiva « controparte » non può essere che occasionale: alcuni produttori fanno determinati film solo perché incassano, ma sono evidentemente pronti ad abbandonare questo filone non appena se ne dovesse « scoprire » un altro più redditizio ovvero il Governo dovesse accentuare le sue concrete espressioni per l'abbandono del filone). Sempre sotto questa luce e questa sostanziale finalità va vista infine l'impresa recentemente iniziata dagli autori in collaborazione con tutto l'associazionismo culturale del pubblico per dar vita ad un circuito cinematografico indipendente che serva anche di pressione sul Gruppo cinematografico pubblico perché vengano superati gli ostacoli posti alla ricostituzione del circuito di Stato che la legge stessa prevede.
Sempre riguardo al cinema politico, gli autori cinematografici italiani guardano anche con la maggiore attenzione, e sono disponibili per ogni tipo di appoggio, verso tutte quelle iniziative cinematografiche che nascono fuori dalle normali strutture ed hanno particolari caratteristiche di militanza, ricerca di intervento politico diretto.
Considerano infatti che questo tipo di iniziative svolgono una doppia funzione: quella di creare delle controstrutture svincolate da ogni logica mercantile e quella di contribuire all'arricchimento e all'ampliamento dell'area in cui tradizionalmente opera il mezzo espressivo cinematografico. Le esperienze dell'ARCI, della FICC, del Comitato Cineasti contro la repressione, del GIFIP sorto in seno all'ANAC, dei Cinegiornali liberi, del Collettivo cinema militante torinese costituiscono, infatti, un patrimonio vivo e utile sia a livello strutturale e politico che a livello culturale.
Gli autori cinematografici italiani sono convinti che solo lo sviluppo di un cinema che, dentro o fuori delle strutture, ponga alla base della sua stessa esistenza un interesse ed una ricerca nell'ambito dell'utilità collettiva, contribuirà a restituire al cinema quella dignità e quella fondamentale funzione sociale che ci ha permesso, fin dal 1969, di definire prospetticamente il modo di intendere questo mezzo d'espressione come *servizio pubblico.*

Comunicazione di Carlo Lizzani

IL CINEMA POLITICO ITALIANO TRA CONTESTAZIONE E CONSUMO

Intorno al 1940, qualcuno di noi scoprì che il cinema più politico, il cinema più fascista di quegli anni, era il cinema dei « telefoni bianchi ». Più politico di *Luciano Serra pilota* e di *Scipione l'africano.* E film politico volle essere *Ossessione*, che pure era soltanto una storia d'amore.

Allo stesso modo, in un altro periodo di tensione rivoluzionaria, e cioè dal 1968 in poi, si ritornò a scoprire che tutto il cinema era politico, fosse anche una certa commedia all'italiana di stampo qualunquista, giù fino a *Love story.*

E oggi chi può negare che il filone sexy-porno, per la sua presenza massiccia nelle sale, e quindi come condizionamento del mercato da una parte, e dall'altra per l'azione di distrazione che compie presso milioni di spettatori, non eserciti obbiettivamente una funzione politica frenante e repressiva?

E che dire del film western, zona di sfogo autorizzata per le frustrazioni dell'uomo massificato? Che dire del sadomasochismo paranazista che ha serpeggiato per qualche anno nel filone James Bond? E infine del fascismo e autoritorismo striscianti che cominciano ad emergere in filigrana dietro il volto bonario e rassicurante del *Padrino*? Non sono, questi film e questi filoni, più politicamente rilevanti di tanto cinema di contenuto politico esplicito, spesso condannato ad una esistenza underground?

Chiarito, dunque, che tutto il cinema è politico, e che il tema di questo convegno avrebbe potuto essere, tout court, « Cinema italiano (senza l'aggettivo politico) tra contestazione e consumo », mi sembra legittimo concentrare l'attenzione, per un dibattito particolare, su quel « genere » di film che oggi specificamente si definisce « politico » in quanto ha per oggetto intrecci, personaggi e problemi esplicitamente storico-politici o legati al dibattito politico-sociale quotidiano.

Cioè dovremmo occuparci del cinema storico-politico allo stesso modo in cui, con altri dibattiti particolari, potremmo occuparci del film western, o poliziesco. Perché è anche vero che si manifesta, nel cinema, a periodi, ora il predominio di un genere, ora di un altro. E dietro questi fenomeni può esser sempre letto un significato.

A questo punto, però, il quadro cambia completamente perché — debbo dirlo subito — noi stiamo concentrando l'attenzione su un aspetto del cinema italiano che certo ci appassiona particolarmente, ma che è assai meno rilevante di quello che crediamo.

Mi spiego.

L'incremento dell'interesse per il soggetto politico, da parte di autori e produttori — sia che si tratti di cinema « di consumo » che di cinema politico rigoroso — è stato, a mio avviso, in questi anni, molto inferiore a quello che si è verificato, con gli stessi aspetti, cioè consumo da una parte, e dall'altra impegno scientifico o estetico rigoroso, nella grande editoria e nella pubblicistica.

Nell'editoria sono esplosi come bestseller — mangiando di conseguenza un enorme spazio alla letteratura di fantasia — una grande quantità di pubblicazioni che si occupano di storia contemporanea. E questo con un repertorio che va dalla testimonianza seria, dal diario, dal saggio scientifico, fin giù alla ricostruzione biografica di carattere divulgativo.

Non dimentichiamo che uno dei bestseller di tutti i tempi, il libretto rosso di Mao, è un fenomeno dei nostri giorni. (Parlo ancora dell'aspetto quantitativo, non faccio di ogni erba un fascio).

La saggistica tipo Marcuse Fanon Adorno Lukàcs, ha avuto, nell'ultimo decennio, una diffusione dieci volte maggiore di quella degli anni trenta Spengler, Croce, Ostega y Gasset) e di quella degli anni cinquanta (Sartre, Gramsci)

Anche per il modo con cui si è inserita nella battaglia politica quotidiana delle masse studentesche e delle avanguardie rivoluzionarie nei paesi del terzo mondo
La stessa fascia mafiosa della criminalità, è stata, nella stampa e nell'editoria, vista vieppiù e giustamente, sotto una luce politica. (Del resto anche in America l'ultimo conflitto mafioso, cioè lo scontro Gallo-Colombo, è stato studiato, anche dalla pubblicistica meno impegnata, sotto un profilo para-politico. Cioè sono state fatte le prime analisi sull'equazione Mafia-conservazione, ecc.). Comunque parlo sempre del fenomeno dal punto di vista quantitativo, cioè quantità di titoli e di pagine scritte, non della qualità dell'indagine.

Anche il fatto di cronaca nera, in questi ultimi anni, è stato dibattuto sempre di più in un contesto politico, o quanto meno sociologico. Nel passato, solo l'episodio Piccioni-Montagna era stato visto sotto un'ottica politica, ma in maniera indiretta, e diretta, e direi al livello della lite in famiglia o di paese. Negli ultimi anni, invece, dal caso Lavorini al caso Bozano-Sutter, si è partiti dal fatto di cronaca, dal quale era estraneo ogni aspetto politico, per arrivare a discorsi sempre più complessi (ma non mi pare sia stato tempo perduto in questo caso) sul mancato funzionamento della giustizia, sulla riforma dei codici, sull'orrore del linciaggio morale esercitato crudelmente ai danni di cittadini appena indiziati di questo o quel crimine.

Si è presa l'abitudine — a volte, sì, per pendere di più il giornale, ma a volte giustamente, per suscitare un dibattito di idee, di dilatare a caso Dreyfus molti avvenimenti di cronaca nera classica.

E questo non è che sia fenomeno da rigettare, a meno che non si sia lombrosiani e che non si voglia vedere il fatto delinquenziale soltanto sotto l'aspetto biologico, mentre noi sappiamo quanto, accanto ai cromosomi, siano determinanti i sistemi sociali e l'esistenza delle classi.

Le rivolte nelle carceri sono state un altro motivo di indagine e di riflessione. Nel delinquente comune che si rivolta contro le prolungate attese di giudizio, il sovraffollamento, ecc., si è visto il ribelle che comincia a prendere coscienza e a sollevarsi contro una condizione che non è soltanto sua ma di un gruppo. Nella rivolta carceraria, l'individuo più abbrutito finisce, almeno in Italia oggi, data la crisi generalizzata della giustizia, per collegarsi al movimenito più ampio di inquietudine che circola nel Paese. O quanto meno così sono state « raccontate » le rivolte dalla pubblicistica più onesta e seria.

E fuori del nostro Paese?

Cos'è che trova spazio nelle prime pagine dei giornali di tutto il mondo, la rapina spettacolare tipo assalto al treno di Londra, il pazzo che uccide le sette infermiere a Boston, i vari barbablu di buona memoria, o non piuttosto il dirottamento aereo motivato (o ammantato quando si tratti di pazzi o di rapinatori) da ragioni politiche?

Il conflitto di Monaco, le gesta dei Tupamaros hanno avuto ed hanno sulla stampa un rilievo maggiore di quanto non ne abbiano mai avuto i fatti di cronaca nera classica.

Il mondo che ispirava Hitchcock sta diventando simile a quello dei western, un mondo oramai lontano, favoloso, mitico.

Un universo di farfalle imbalsamate. (Non a caso anche i « Cahiers du Cinema », buoni ultimi, voltano pagina e scoprono il marxismo).

La carneficina e l'orrore si colorano di contestazione, diventano atti filosofici. Cavallero si difende parlando di rivoluzione e tenta la scalata a Mao. Manson teorizza, oscilla, tra un richiamo al filone del delitto gratuito, e un vago flirt con le visioni più apocalittiche di certa pseudo sociologia contemporanea decadente. E quindi ecco su Manson fiumi di inchiostro, ecco Manson dai lunghi capelli agitato dai conservatori come spettro per terrorizzare le maggioranze silenziose e fomentare atmosfere di linciaggio morale contro capelloni contestatori, ecc.

E infine i grandi omicidi politici. I Kennedy, Ben Barka, Luther King, e l'ultimo giallo Lin Piao. Altri chilometri quadrati di spazio tolti, nella saggistica e nella

stampa, ai mostri della cronaca nera classica. Spazio enorme tolto alla narrativa, e alla stessa letteratura avventurosa di pura fantasia.
E poi politica che per mille rivoli degrada giù fino ai fumetti e al servizio scandalistico. Vengono manipolati a livello di giallo e di cronaca a sensazione casi Valpreda o Pinelli. Per non parlare di Che Guevara, fatto morire o resuscitare dieci volte, fino Feltrinelli, diventato su certa stampa un miscuglio di Mattia Pascal e di James Bond. Altri tempi, comunque, altra Italia quella in cui sulle prime pagine dei giornali o sulle copertine dei rotocalchi personaggi come il Mostro di Nerola. Montagna, la contessa Bellentani o Fenaroli e Ghiani contendevano lo spazio a Togliatti o a Krusciov.
E ancora più giù.
Gli amori della vedova Kennedy presentati in forma più eccitante — per il loro sapore di scandaletto politico — di quanto non si facesse per le storie della Garbo o della Magnani. La figlia di Stalin braccata dai paparazzi come una divetta dell'epoca della Dolce Vita. Il suicidio di Marilyn Monroe che diventa, secondo le ultime rivelazioni, un fatto politico. Il cuore della diva amante segreta di Kennedy, spezzato dalla ragion di Stato... Altro spazio tolto alla letteratura rosa di una volta, nel quale i protagonisti erano personaggi lontani dalla realtà. Siamo al grottesco, ma è un fenomeno di cui si deve tener conto. Ed è ora di domandarsi: cosa significa? Cosa significano Stalin, Kennedy e il rubacuori Kissinger insediati — come protagonisti di rivelazioni scandalistiche e di drammi familiari — accanto a Silva Koscina e alle maternità della Loren? Cosa significano i testamenti spirituali dei personaggi alla Manson manipolati in un linguaggio che finisce per avere oscure parentele con quello di un Feltrinelli? Sono sintomi di una alienazione generalizzata, trionfo della mistificazione totale, o bagliori di interesse infantile, continuamente deviato ma ostinato per certi personaggi che la maggioranza dell'umanità considera arbitri della cosa pubblica, curiosità per le stanze dei bottoni (stanze da letto, il più delle volte, ma stanze di personaggi *non di fantasia*)? La civiltà del pettegolezzo e del consumo che dissacra tutto o viceversa, l'impossibilità data la ragnatela dei media contro cui viviamo, di sfuggire, anche al livello più basso e osceno, agli spettri deformati della realtà? Orchestrazione di editori e di giornali o rotazione di 180 gradi dell'opinione pubblica verso altri temi e altre passioni?
Si impone, quanto meno, una rilevazione statistica, una registrazione del fenomeno. La faccia dell'editoria e della stampa (e potremmo anche parlare, in campo figurativo, dell'invasione dei poster, manifesti, ecc.) è dunque, in questi anni, radicalmente cambiata.
Meno, assai meno, è cambiato il cinema.
Innanzitutto è da respingere quella visione aristocratica e antiquata del cinema secondo la quale se questo o quel fenomeno negativo si manifesta oltre che nella letteratura e nella cultura in generale, nel cinema, dovrebbe — il fenomeno incriminato — sollevare dieci volte più scandalo. Il cinema è una delle manifestazioni della cultura, non è il suo settore privilegiato. Non è più il bambino tenuto per mano dalle sorelle maggiori. Né l'arma più forte. Può essere, anzi deve essere colpito dalle stesse malattie esposto agli stessi venti alle stesse lezioni e alle stesse disavventure a cui sono esposti i grandi. Non dico che non se ne debba discutere, ma per carità non con l'aria del caso eccezionale, per il quale siano necessari cure e medici eccezionali.
L'estrema palpitazione per le malattie del cinema è il rovescio di quella medaglia che ha scritto, sulla faccia principale, la parola CENSURA. Anche la censura trova il suo alibi nel fatto che il cinema sarebbe un'arma eccezionale, e i suoi errori e vizi più nocivi e più carichi di conseguenze nefaste che non quelli delle altre attività culturali e degli altri mezzi di comunicazione. Tutti sanno invece che stampa, televisione e a monte scuola e famiglia borghesi, sono più responsabili delle mistificazioni e manipolazioni delle idee di quanto non lo sia mai stato il cinema.

E venendo al fenomeno che stiamo studiando. Ebbene, io non esito ad affermare che, relativamente a quanto si è verificato nella carta stampata e — dietro di essa — nella società italiana (mai giunta così vicina, nelle sue tensioni ad un limite di rottura), l'indice di politicizzazione del cinema italiano invece che crescere si è abbassato.
Nell'Italia del dopoguerra, e giù fino agli anni cinquanta, il cinema che contava era quel cinema che cercava di rimanere ancorato alle contraddizioni più stridenti emerse nel nostro paese in conseguenza della guerra della liberazione e dei grandi movimenti di massa. Sondaggio di superficie, possiamo dire oggi da lontano, adesione spesso acritica e sentimentale, populistica. Ma quella era la tendenza dominante. Al di fuori di essa, il *nulla.*
Oggi il cinema italiano, conosciuto nel mondo, checché si parli di politicizzazione, ha molte facce, quella di Fellini e quella di Sergio Leone, quella di Antonioni e quella di Pasolini o Ferreri o Bertolucci. I cittadini al di sopra di ogni sospetto i Mattei, i Magistrati corrotti, e altri personaggi di questo genere, costituiscono, tutti insieme, soltanto *uno* dei tanti aspetti del nostro cinema.
Faccio una rilevazione statistica, non un bilancio critico e un confronto di valori.
Sono stati poi realizzati ad opera di giovani autori, questo è vero, alcune decine di film a contenuto politico, a soggetto o documentari, interessanti o meno, belli o meno, che però non sono riusciti a trovare i giusti canali di distribuzione, né in Italia né all'estero. I circuiti alternativi non hanno potuto immetterli sul mercato con ampiezza sufficiente, e quindi essi non hanno potuto incidere alla maniera in cui incisero, nel dopoguerra, i film di Visconti e di Rossellini e i pochi film sulla resistenza.
Ma parliamo ancora del cinema politico di consumo. O, più esattamente, del cinema politico realizzato nell'ambito dell'industria cinematografica, e, diciamolo pure, del sistema. Non è vero che oggi l'industria abbia aperto le porte al cinema politico. *Z* o *Sacco e Vanzetti* o *L'attentato* non sono rondini che hanno fatto primavera. Per ogni film che esce da questo tipo, ce ne sono venti o trenta che restano nei cassetti.
Per fortuna, dirà qualcuno. Di questa politica in versione di romanzo popolare, a volte, ambigua, meglio che non se ne faccia.
Ma attenti alle sorprese, in un'epoca dove il poster è diventato pittura, la pittura poster e il folksong strumento rivoluzionario e mezzo di agitazione. Se è da compiacersi per il fatto che nel cinema la politica non sia stata degradata (per quantità e per livello di mistificazione) come nei rotocalchi, e se è da lottare perché questo non avvenga, non è da compiacersi per la emarginazione di un certo cinema politico spettacolare che aveva avuto in questi ultimi anni — lo ripeto, molto espisodicamente — un certo successo. Specialmente tra i giovanissimi.
Io credo che valga la pena di diffondere in un largo pubblico una certa rudimentale consapevolezza della dimensione politica della realtà. Questo specialmente in un paese come il nostro, dove la scuola ignora la storia contemporanea e dove, da secoli, perfino le forme della divulgazione e della letteratura popolare vivono staccate dalla realtà. Io non sarei scandalizzato dal fatto che in Italia si producessero non uno ma venti film all'anno come *Sacco e Vanzetti* o come *La Battaglia di Algeri.*
E invece il cinema politica, anche di consumo, sta diventando tabù.
Sì, è vero, anche quest'anno di titoli annunciati ce ne sono stati parecchi, ma per ora un solo film sta arrivando in porto *Il caso Matteotti*, e dopo aspre lotte all'interno dell'Italnoleggio. Forse proprio perché il film, a quanto ne so, non è agiografico, ma, pare, tenti una analisi dei fatti che portarono — dopo il delitto Matteotti — le classi dirigenti tradizionali, ancora oggi dominanti in Italia, a far blocco con Mussolini.
Se siamo qui per sgombrare il campo degli equivoci, e vedere fino a dove è giusto conciliare le ragioni dello spettacolo con quelle delle idee e dove invece

cominci la mistificazione totale, non perdiamo di vista il quadro generale entro il quale ci muoviamo ed agitiamo i nostri problemi. Un quadro di completa restaurazione dove le nostre distinzioni e le nostre buone intenzioni, il cinema politico più rigoroso e il cinema politico industriale stanno sopravvivendo accomunati nello stesso destino, quello di scomparire.
Le Banche, i finanziatori che sono alle spalle dei distributori e dei produttori, le compagnie americane e quelle italiane hanno detto basta al cinema politico. Lo posso dire con cognizione di causa perché una quantità di progetti che io avevo nel cassetto da anni e che sembravano pronti a maturare, data quell'atmosfera di presunto favore dei produttori verso il cinema politico di cui tanto si è parlato — sono di nuovo fermi davanti a tante porte chiuse. E' storia di questi giorni la paralisi completa alla quale è avviato l'ENTE GESTIONE CINEMA. Paralisi che colpirà sia il film politico « industriale » cioè tentato da qualche produttore spregiudicato, sia il film politico « d'autore », a basso costo.
L'andamento fiacco, in Italia, del'*Attentato* e di *Sbatti il mostro*, il crollo di *Trotzki* sono giunti poi come l'alibi provvidenziale che permette ai produttori e distributori anche meno stupidi di chiudere le porte in faccia a quanti oggi vogliano mettere in piedi un film che abbia anche lontane parentele con la politica. In sede critica si potrà osservare che una parte del danno può esser venuto proprio dalla debolezza dimostrata da alcuni registi verso le seduzioni della moda e rimproverare a Bellocchio e a Losey, registi rispettabilissimi, di essersi avventurati su un terreno a loro non congeniale. Ma ognuno ha diritto di sbagliare e non si riesce a capire perché nel cinema la caccia all'errore debba degenerare sempre nella caccia alle streghe, nella lapidazione e nel linciaggio. E comunque ripeto, questi episodi costituiscono l'alibi migliore per coloro che hanno già deciso l'affossamento del film politico, non la causa dell'affossamento e della degenerazione.
L'alternativa quindi che oggi si pone a tutti noi, sia a chi voglia fare cinema saggio o cinema romanzo, sia cinema manifesto che cinema politico di vasta presa popolare, a meno che non cambi il quadro politico generale, è simile a quella che ci fu posta negli anni cinquanta. O dare al cinema nuove strutture o rinunciare a muovere delle idee.
Anche negli anni cinquanta più che la censura, furono le banche, la burocrazia, i distributori e i produttori a decidere quale dovessero essere la fisionomia predominante del cinema italiano.
Allora lottammo con forme coraggiose, ma ingenue, tentammo di innestare il discorso cinematografico nel discorso politico dei grandi partiti popolari, del movimento cooperativistico cercando basi di finanziamento dove c'era, si, entusiasmo politico, ma solo occhi per piangere o poca maturità per accettare il problema, farlo proprio e risolverlo.
E oggi? Qui dovrebbe cominciare la nostra discussione.
Se sia possibile o no fare un cinema politico che sia più di un cinema-volantino, cioè non soltanto attualità, testimoninaza inchiesta, ma romanzo, saggio storico, epos. E in questo casi chi, in una una società come la nostra possa sostituirsi al produttore o agli stessi Enti di Stato (se questi dovessero diventare sempre meno efficienti, dati gli equilibri di vertice da cui sono condizionati). Se si debba o no rinunciare definitivamente — fintantoché questo tipo di stato non sia distrutto, — ad ogni tentativo di operare all'interno del sistema ed auspicare un cinema di guerriglia, un contro-cinema. Oppure se il sistema offra, malgrado quella prospettiva pessimistica che ho adombrato, malgrado il clima di restaurazione cui soccorre oggi perfino lo spettro resuscitato dal diavolo — qualche piccolo spazio, qualche lacerazione o contraddizione in cui fare breccia.
La ricerca di un modello, di punti di riferimento è oggi particolarmente problematica. In altri tempi quando non erano in giuoco i sistemi e le strutture, il cinema italiano si rifaceva alla lezione del cinema di Renoir, di Ford di Eisenstein, poi di rimbalzo, furono russi e americani e francesi a usare il trauma neorealistico per svecchiare i loro linguaggi, poi, di nuovo, tutti abbiamo guar-

dato al francesi, a Godard. Ora siamo alle corde, e il problema mi sembra che non riguardi solo gli italiani. E che non sia un problema soltanto di stile, di linguaggio. La domanda è volgare, ma bisogna porla con chiarezza. Chi può pagare e chi può vendere un cinema politico libero, ora che tutto il sistema di produzione cinematografica capitalistica è contestato? A meno che non si pensi che, la forma più efficace di cinema politico sia un cinema soltanto rigoroso dal punto di vista artistico, che si neghi ogni legittimità al cinema giornale, al cinema saggio o discorso, al cinema comizio o al cinema che voglia operare contro l'analfabetismo storico.
Perché allora il discorso è presto chiuso. L'opera d'arte, anche nei momenti bui, è venuta fuori da sola; da sola ha creato il suo spazio. E attraverso di essa dalle direzioni più impensate è venuto anche, e spesso illuminante e profondo, il migliore discorso politico. Ma non è questo, mi sembra, il tema del nostro dibattito.

Comunicazione dell'Istituto di Storia e Critica del Film dell'Università di Genova presentata da Fabio Carlini

PER UNA TEORIA DEI RAPPORTI CINEMA / POLITICA

Attribuirsi come oggetto d'indagine le articolazioni del rapporto cinema/politica significa oggi intervenire a due livelli specifici della pratica sociale: da una parte a livello di pratica teorica per ridefinire i concetti legati alle specificità « cinema » e « politica », dall'altra a livello di pratica politica per riconoscere i luoghi che si fondano sull'accostamento cinema/politica (i film del cosiddetto cinema civile ad esempio, e poi le varie ipotesi di cinema alternativo, di circuito alternativo, di cinema militante, etc.) e determinarne l'effettiva capacità d'incidenza al livello di competenza della pratica cinematografica (e che diremo subito livello delle « pratiche ideologiche »).

1) Ridefinire le correlazioni cinema/politica significa innanzitutto sfuggire all'analisi delle nozioni particolari « cinema politico », « cinema al servizio della politica », « cinema alternativo », etc. — analisi che ha costituito fino ad ora il centro del dibattito intorno ai rapporti cinema/politica —, per spostare l'indagine alla determinazione dei concetti generali e quindi alla determinazione dei rispettivi campi d'intervento.

Accettando come costitutivo il fatto che sia il cinema che la politica danno luogo a dei processi di trasformazione di materie prime in prodotti finiti specifici, rimane da fissare se esiste un'effettiva omogeneità tra la pratica politica e la pratica cinematografica.

Definendo la pratica politica una pratica destinata a mutare i rapporti sociali in nuovi e diversi rapporti sociali, e definendo la pratica cinematografica come pratica significante il cui livello di inserzione non può che essere quello delle *ideologie*, si determina una precisa linea di demarcazione tra i due campi eterogenei. Eterogenei naturalmente in questo caso significa « autonomi » (la pratica cinematografica e la pratica politica possiedono strumenti specifici di lavoro, sviluppi diseguali, articolazioni diverse) e non certo « indipendenti » (lo sviluppo di una pratica è infatti influenzato dallo sviluppo dell'altra. In questo senso il vero compito dell'analisi teorica sta proprio nel riconoscere i limiti di questa « autonomia » della pratica cinematografica e di conseguenza i livelli ai quali il cinema diventa (o si costituisce come) oggetto di un discorso politico.

Stabilito che la pratica cinematografica ha come campo specifico di lavoro quello delle pratiche significanti — campo che possiede un oggetto particolare di conoscenza —, si può affermare che la surdeterminazione politica nei confronti della pratica cinematografica situa il proprio campo di intervento al livello delle ideologie, la sua pratica è sottomessa alle leggi di sviluppo di un determinato sistema economico e la sua destinazione è quella di confermare, attraverso l'ideologia, i rapporti di produzione. Da cui ne deriva che: a) mentre la pratica cinematografica, pur nella sua autonomia, è influenzata a vari e importanti livelli dalle istanze della politica, la pratica politica, nella misura in cui la pratica cinematografica agisce al livello secondario delle ideologie (la secondarietà del campo delle ideologie non va intesa in senso meccanicistico) è influenzata limitatamente e solo in maniera mediata dalla pratica cinematografica; b) la pratica cinematografica riceve dalla pratica politica la destinazione a riprodurre, attraverso gli strumenti specifici, il modo di pro-
possibilità di antagonismo nei confronti di questo dominio non possono essere
duzione) ed a livello economico al sistema economico dominante e quindi le collocate che al livello di semplici trasgressioni all'interno della pratica specifica.

Quest'ultima considerazione offre lo spunto per determinare in quale senso specifico debba poi essere intesa l'influenza della pratica cinematografica sulla pratica politica.

Cioè a dire in quale senso l'una pratica serva per confermare l'altra e per sottolinearne la dinamica e in quale senso invece debba intendersi che la pratica cinematografica possa « andare contro » la politica dominante. Le ipotesi più corrette, in questo senso, sono quelle che, tenendo conto del livello specifico della pratica cinematografica, fanno discendere una reale influenza del cinema sulla politica dell'atteggiamento che il cinema assume al proprio livello specifico, quello delle ideologie. E dunque nella misura in cui la pratica cinematografica mette in opera un processo di conferma o di trasgressione rispetto ai princìpi ideologici dominanti, provoca uno spostamento all'interno del campo delle ideologie e di conseguenza, in ultima analisi, uno spostamento anche all'interno del campo della politica.

2) Nella misura in cui l'analisi teorica delle articolazioni del rapporto cinema/politica non si inserisce in uno spazio « neutro », completamente vergine, ma al contrario viene in qualche modo a sovrapporsi ad una serie già data di definizioni ideologiche e di esperienze filmiche, aprire un nuovo spazio ed introdurre nuovi concetti significa utilizzare la portata per mettere in causa i luoghi all'interno dei quali sono all'opera un certo tipo di nozioni relative all'uso politico del cinema.

Così se si dovessero identificare i luoghi riconoscibili come portatori di una serie di ipotesi empiriche dominanti nella ideologia e nella pratica cinematografica, non si avrebbe alcun dubbio nell'indicare soprattutto tre momenti: a) i film del cosiddetto cinema civile (livello ideologico), b) le ipotesi del circuito alternativo (livello ideologico-economico), c) i film del cinema militante (livello ideologico-politico).

a) Il film del cinema « civile ».

Dato per scontato che questi film non si pongono alcun problema a livello di produzione distribuzione essendo perfettamente inseriti nel circuito dominante del sistema e tralasciata una certa analisi sulle cause che possono aver determinato, oggi, una sovrapproduzione di pellicole a contenuto impegnato-sociale-progressista, le domande che in questo momento ci interessa porre ai film possono essere riassunte in un unico quesito:

a.I. Quale rapporto esibiscono questi film tra pratica politica e pratica cinematografica?

Sostanzialmente potremmo dire che questi film non si pongono alcuna domanda sull'articolazione dei rapporti cinema/politica ed accettano da una parte la confusione promossa dalla borghesia tra pratica politica e fantasmi della politica (il cinema) e dall'altra riducono il lavoro al livello specifico che gli compete limitandosi a « rappresentare » un soggetto « politico ».

b) Le ipotesi del circuito « alternativo ».

La nozione di « alternatività » che mette in opera l'ipotesi del circuito alternativo non si basa su un'effettiva analisi teorica del concetto quanto soprattutto su un'analisi condotta empiricamente. Infatti:

b.I. A livello economico il circuito « alternativo » vorrebbe essere un canale completamente « estraneo » ai canali del sistema dominante quindi « estraneo » in qualche modo al sistema stesso, ma fonda questo suo desiderio di « diversità » su un'ipotesi che non analizza i limiti ed i sensi di una possibile produzione-distribuzione « alternativa ».

b.I. A livello ideologico confonde il significato reale della « politicità/diversità » del film — che come si è detto agisce al livello delle ideologie — e distribuisce prodotti perfettamente conformi alla pratica cinematografica dominante.

c) I film del cinema militante.

Quest'ultimo luogo di manifestazione dei rapporti cinema/politica è forse il più importante nella misura in cui è proprio qui, nei film direttamente destinati ai militanti, che la mancanza di un'analisi teorica corretta provoca la maggiore confusione.

Potremmo così dire che se da una parte, a monte di questi film, manca la conoscenza o la considerazione della pratica cinematografica come pratica signi-

ficante, dall'altra l'assenza di una domanda che ponga l'accento sui vari livelli di produzione del lavoro cinematografico mette in opera il realizzarsi del *rovesciamento.*

Così se rovesciare significa capovolgere un elemento senza mutarne la struttura, i film militanti si caratterizzano per il semplice capovolgimento (da negativo a positivo) dei moduli cinematografici borghesi.

Dalla rapida analisi di alcuni momenti della pratica cinematografica attuale risulta dunque la presenza di un'*assenza*: l'assenza di una domanda teorica che determini in maniera finalmente non empirica secondo i principi del materialismo storico e dialettico le articolazioni del rapporto cinema/politica.

Relazione di Salvatore Piscitelli a nome di « Cinema 60 »

NOTE SULLA RELAZIONE CINEMA / IDEOLOGIA / POLITICA

La nozione di « cinema politico » si applica, con accezione classificatoria, a un'ampia congerie di prodotti (dal cosiddetto « film civile » al cosiddetto « film militante » o « d'intervento ») che da alcuni anni occupa un posto certo rilevante (e problematico) sulla scena della produzione cinematografica e più in generale sulla scena sociale italiana. Al contempo, essa esprime un progetto, legato evidentemente a una domanda sociale, che coinvolge un uso politicamente rilevante del mezzo cinematografico. In entrambe queste accezioni, la nozione di cinema politico si presenta pericolosamente carica di valenze idealistiche. Essa infatti, nell'annullare la distanza che separa tra loro due pratiche specifiche e determinate (quella cinematografica e quella politica), ne occulta i meccanismi reali di articolazione.

Quest'occultamento non è riducibile a un'inadeguatezza terminologica; esso costituisce una vera e propria resistenza all'analisi teorica di come una pratica specifica (nel nostro caso il cinema) è attraversata dalle varie istanze del tutto sociali.

I

È stato notato (lo hanno fatto gli organizzatori di questo convegno) che una produzione cinematografica caratterizzata come politica emerge in quanto fenomeno vistoso, nel contesto sociale italiano ma non solo italiano, a partire dal 1969. Essa cioè prende l'avvio, nelle sue molteplici e spesso contraddittorie manifestazioni, sotto la spinta delle grandi lotte sociali di quella stagione per trovare il suo sviluppo (e anche il successo in termini di mercato) negli anni successivi, quando si assiste a una controspinta conservatrice che assume ben presto un carattere repressivo e restaurativo.

È ancora troppo presto per rendere conto di questo fenomeno nella sua complessità. Si può tuttavia cominciare ad avanzare qualche osservazione al fine di definire e chiarire la situazione, almeno nelle sue linee generalissime. Innanzitutto l'accentuazione dell'importanza della lotta a livello sovrastrutturale appare come la risposta giusta in questo contesto, e cioè in un momento in cui l'azione politica assume necessariamente un carattere difensivo. Tuttavia questa risposta, giusta in linea di fatto, ha luogo con la ripresa di una problematica teorica arretrata. Da un lato infatti il rifiuto della vecchia nozione di impegno si traduce in un rilascio della funzione immediatamente politica del cinema; dall'altro il disprezzo dei problemi cosiddetti « formali » conduce a considerare il cinema, e la sua specificità linguistica, come strumento neutro, innocente. È all'interno di questo orizzonte teorico (che ci sforzeremo di illustrare in seguito) che prende corpo la nozione di « cinema politico » e una pratica cinematografica determinata che ad essa rinvia. Con quali conseguenze? In termini molto generali (e generalizzanti), si può dire che la politica (e cioè una serie di conflitti politici rinvianti più o meno direttamente all'attuale fase della lotta di classe) è assunta come mero contenuto. Tale assunzione funziona come garanzia di politicità del film stesso ed implica l'occultamento, a un tempo, dei meccanismi reali della comunicazione cinematografica e della funzione sociale che il cinema (i film) assolve all'interno dell'attuale struttura sociale. Ora, come già sottolineava Walter Benjamin, prima di domandarci qual è la posizione di un'opera nei confronti dei rapporti di produzione dell'epoca, occorre domandarsi qual è la sua posizione all'interno di questi stessi rapporti, e cioè qual è la funzione che acquista all'interno dei rapporti di produzione letteraria o cinematografici. Misconoscendo questa esigenza, anzi rimuovendola,

la quasi totalità del cosiddetto « cinema politico » si condannna alla mera rappresentazione della politica, la riduce cioè a *spettacolo*, col risultato di sancire le attuali condizioni della fruizione cinematografica; e questo vale sia per i film diffusi nei normali circuiti di mercato sia per quelli la cui circolazione si dà in condizioni di marginalità (marginalità del resto che *assai spesso* costituisce il semplice rovescio del sistema, nella misura in cui gli garantisce l'alibi della democraticità). Su questa base non è azzardato dire che la rappresentazione della politica al cinema ha una funzione gratificante. In questo senso, la nozione di « cinema politico » definisce un *genere*, alla stessa stregua del western, per esempio; essa funziona come indice merceologico.
Queste proposizioni — che sono, ripetiamo, di carattere generale — andrebbero verificate sul concreto, in rapporto cioè ai singoli film. Non è nostra intenzione produrre qui queste analisi. Prioritaria ci sembra infatti l'esigenza di approfondire, dal punto di vista teorico, la problematica che si è richiamata, prendendo le mosse da altre ricerche che, qua e là, si vanno conducendo da un po' di tempo a questa parte. È evidente che un convegno non può essere la sede per un lavoro di ricerca teorica in senso proprio. Si tratta qui soltanto di richiamare alcuni problemi teorici che possano cominciare a porre delle discriminanti all'interno dei discorsi che hanno per oggetto il cinema.

2.

Dal punto di vista del marxismo, l'espressione « cinema politico » non ha alcuna consistenza.
Innanzitutto il cinema non entra in rapporto diretto con l'infrastruttura, vale a dire con la contraddizione forze produttive/rapporti di produzione. Esso si situa piuttosto dal lato della sovrastruttura, cioè delle contraddizioni secondarie. Ora, poiché la sovrastruttura è determinata in ultima istanza dall'infrastruttura, si può dire che il cinema riflette, in un modo che resta da precisare, il movimento reale della storia, dunque la lotta di classe: esso entra cioè in relazione con la politica. Inoltre, poiché la sovrastruttura non è senza influenza sull'infrastruttura, si può anche affermare che il cinema, in un modo che resta da determinare, produce degli effetti sulla lotta di classe: entra cioè, ancora una volta, in relazione con la politica.
Queste considerazioni schematiche valgono per il cinema in quanto tale, cioè per tutti i film. Dunque la nozione di « cinema politico » non fa che occultare, nella sua formulazione, ciò che per tutti i marxisti è evidente: ogni film è un film politico. Ecco perché si è parlato di valenze idealistiche. Nel momento in cui si ipostatizza un cinema politico in quanto separato, distinto da un altro tipo di cinema, caratterizzato necessariamente come non-politico, si finisce per sganciare il cinema in quanto tale dalla realtà della lotta di classe. Detto altrimenti: se il cinema **può** entrare in relazione con la politica, vuol dire che esso non entra necessariamente in questa relazione, e in questo modo si riconduce il suo legame con la realtà all'effetto di una volontà. A questo tipo di concezione bisogna opporre la formulazione marxista: ogni film è un film politico.
In questo modo si può intravvedere uno spostamento d'ottica dei discorsi che hanno per oggetto il cinema. Per chi si situa dal punto di vista del marxismo, non esiste una questione del « cinema politico »; esiste invece la questione della relazione tra cinema e politica in quanto questione fondamentale, tra le altre, su cui interrogarsi nel processo di formazione di una teoria materialistica della pratica cinematografica.
Ma procediamo. Si è detto che il cinema entra in relazione con la politica. Ora occorre precisare di che tipo di relazione si tratta. Tra le istanze che strutturano il tutto sociale, il cinema appartiene propriamente all'istanza ideologica; esso, cioè, in quanto situato a livello sovrastrutturale, è una « forma

ideologica ». Che vuol dire ciò? Che il cinema riflette le contraddizioni della realtà, della storia, e cioè la lotta di classe, sotto forma di ideologia; vale a dire che la lotta di classe si combatte, nel campo del cinema, come lotta ideologica. (Con questo non vogliamo dire, e lo vedremo meglio in seguito, che il cinema si riduce all'ideologia, ma soltanto che l'istanza ideologica è l'elemento strutturale dominante del cinema quando lo si consideri in rapporto alla totalità sociale, e questo è il nostro punto di vista). Questo ci consente di precisare la relazione cinema/politica. Se il fine della lotta ideologica è un fine politico, e cioè contribuire alla trasformazione della realtà, anche il cinema ha un fine politico. Ma perché si dia concretamente questo fine, occorre che il cinema non rinunci all'esercizio della lotta nel suo campo specifico, che è appunto quello dell'ideologia. Anzi, l'efficacia politica del cinema (che è dunque un'efficacia relativa) si misura dal minore o magggiore approfondimento delle contraddizioni che agiscono all'interno del suo campo specifico.
Ma che cosa occorre intendere per « lotta ideologica »? Scrivono Marx e Engels nell'*Ideologia Tedesca*: « Le idee della classe dominante sono in ogni epoca le idee dominanti; cioè la classe che è la potenza *spirituale* dominante. (...) Le idee dominanti non sono altro che l'espressione ideale dei rapporti materiali dominanti, sono i rapporti materiali dominanti presi come idee: sono dunque l'espressione dei rapporti che appunto fanno di una classe la classe dominante, e dunque sono le idee del suo dominio ». Se si considera questo discorso in rapporto al cinema in quanto forma ideologica, ci si accorge che ogni film, essendo il prodotto di un determinato sistema economico (oggi, per noi, del sistema capitalistico storicamente esistente in Italia), è determinato in *ultima* istanza dall'ideologia di questo sistema, che, sotto varie forme, è l'ideologia dominante. Questo processo non è una fatalità storica; esso corrisponde a una esigenza fisiologica del sistema capitalistico. Marx ci ha mostrato che, nel sistema capitalistico, non si dà solo produzione, ma anche riproduzione delle condizioni materiali di produzione e dunque riproduzione dello stesso modo di produzione capitalistico. Al nostro livello, questo vuol dire che il sistema economico dominante è costretto a riprodurre costantemente anche le condizioni spirituali del suo dominio. Tuttavia questo processo non ha luogo in maniera indolore.
Un film non è riducibile all'ideologia del sistema che lo produce. In quanto elemento strutturale dominante di una pratica specifica, l'ideologia non resta uguale a se stessa. Essa è oggetto di un lavoro (cosciente o no), subisce delle trasformazioni. È la misura di queste trasformazioni a darci lo spessore, e l'incidenza, della lotta ideologica. In termini generali, questo vuol dire che il sistema, nell'imporre la propria ideologia, incontra costantemente delle resistenze (e noi sappiamo che è condannata a incontrarne sempre più). Ed è da questo punto di vista che si può valutare l'efficacia politica della lotta ideologica.
Posto così il problema, sorgono due interrogativi tra gli altri. E innanzitutto: che cosa dobbiamo intendere col termine ideologia? O meglio: qual è la delimitazione e il posto che occupa l'istanza ideologica all'interno del tutto sociale? Rispondere a questa domanda non vuol dire compiere un'astratta esercitazione teorica. Mostreremo infatti che, da risposte diverse date a questa domanda, sorgono posizioni diverse rispetto al problema che qui ci occupa: e cioè la relazione cinema/ideologia/politica. In secondo luogo: qual è il modo di funzionamento dell'ideologia in rapporto alle pratiche artistiche, e in particolare al cinema? La risposta a questa domanda tende a porre l'accento sul modo con cui l'ideologia viene lavorata, trasformata all'interno di una pratica specifica.

3.

Nell'*Ideologia Tedesca*, Marx e Engels definiscono l'ideologia come sistema di rappresentazioni illusorie, riflesso rovesciato (come nella camera oscura, scrivono),

deformato a frammentario delle condizioni reali di esistenza degli uomini [1]. Questa definizione, estrapolata dalla complessa problematica teorica del testo marx-engelsiano, ha dato luogo a non pochi equivoci. Assimilando infatti l'ideologia alla pura e semplice coscienza falsa, si innesca un processo riduttivo alla fine del quale non si potrà definire la stessa ideologia che *col suo contrario*
punto è inutile insistere: basterà ricordare la polemica di Lenin a tale riguardo.
cioè una coscienza vera. Su questa strada si arriva alla ripresa di una problematica di tipo hegeliano, e dunque idealistico. Un solo esempio: il Lukács di *Storia e coscienza di classe*, quando oppone l'ideologia come coscienza parziale, autonomizzata rispetto alla totalità sociale, alla coscienza vera, quella che riflette la società nella sua totalità, il cui soggetto è il proletariato, portatore dell'autocoscienza del movimento della storia. I pericoli teorici di una tale posizione sono evidenti (è inutile avvertire che qui non è in discussione il significato generale di quest'opera lukacsiana soprattutto in rapporto al suo contesto politico). Ci preme sottolinearne soprattutto due: da un lato la soppressione della differenza tra teoria scientifica e coscienza sociale (su questo punto confronta le note posizioni di Lenin); dall'altro la concezione della dialettica come superamento del momento parziale a profitto della totalità. È a partire da questi presupposti teorici (e malgrado le successive autocritiche) che Lukács può introdurre la concezione pseudomarxista dell'arte come conoscenza della totalità del reale, e farne il criterio di valutazione delle singole opere. Con ciò, sopprimendo i problemi della inserzione delle istanze del tutto sociali all'interno delle pratiche artistiche. È interessante notare che questi stessi presupposti teorici sono alla base di un'altra concezione pseudomarxista della storia, produce una cultura e un'arte autonome e specifiche. Su questo cultura e dell'arte, quella che fece capo, nella Russia postrivoluzionaria, al movimento del Proletkult, per il quale la classe, in quanto soggetto del movimento. Gli sbocchi idealistici di questa concezione dell'ideologia come coscienza falsa pura e semplice mostrano come essa porta in se il germe di un altra concezione solo apparentemente opposta, quella secondo la quale l'ideologia si configura come espressione totalizzante della spontaneità pratica di una classe. Questa posizione (che politicamente si esprime nel volontarismo e nello spontaneismo) non è senza conseguenze quanto al problema che qui ci occupa. Di fatto essa marca una iperpoliticizzazione dell'ideologia. Gesto idealistico: perché sopprime la differenza, posta dal marxismo, tra pratica ideologica e pratica politica.
Questo è un punto importante, che va sottolineato. E infatti, a nostro parere, questa concezione errata dell'ideologia costituisce la radice di gran parte delle attuali teorizzazioni intorno al cinema politico, e in particolare di quelle che postulano un cosiddetto « cinema militante » o « d'intervento ». In essa si esprime una sostanziale sottovalutazione della lotta ideologica. La volontà di incidere immediatamente sul reale si traduce nella negazione delle necessarie mediazioni imposte dall'articolazione del reale stesso. Così al cinema viene demandata un'impossibile efficacia politica diretta; con un'implicita sopravvalutazione dello stesso mezzo cinematografico, di cui si occultano le specificità storiche, tecniche, linguistiche. Che questa concezione abbia trovato spazio e sia stata teorizzata più che altro da gruppi studenteschi e da gruppi di intellettuali, non è un caso. Essa infatti si esprime come rivendicazione di taluni strati di intellettuali piccolo borghesi incapaci di legare la loro azione a quella della classe operaia, di situarsi all'interno del marxismo.
Due osservazioni per concludere con questo discorso sull'ideologia.
La prima. La penetrazione delle concezioni formaliste delle pratiche artistiche nell'ambito del marxismo (penetrazione che ha avuto il suo momento più alto

[1] Per alcune riflessioni avanzate in questo paragrafo rimandiamo a: Christine Glucksmann, Sur la relation littérature et idéologies, in « *La Nouvelle Critique* », *n. spécial 39 bis.*

in Italia alcuni anni fa, ma che tuttora è in atto sotto varie forme) richiede anch'essa una messa a punto, costituendo il formalismo l'esatto rovescio, e dunque il suo completamento, della concezione del cinema politico che qui critichiamo. L'ottica formalista presuppone una riduzione drastica della istanza ideologica a riflesso morto della realtà; correlativamente presuppone una riduzione delle pratiche artistiche al loro funzionamento linguistico (da qui, notiamo en passant, il primato assoluto accordato alla linguistica nell'elaborazione della teoria di queste pratiche).

Ora, pur riconoscendo al formalismo il merito di un rilancio dei problemi della specificità linguistica delle pratiche artistiche, non si può non denunciarne il fondo teorico regressivo (che si esprime, al livello filosofico, con una ripresa del neokantismo). Questo vuol dire denunciare il formalismo in quanto concezione generale delle pratiche artistiche e, al contempo, la sua pretesa a costituirsi come sapere parziale, regionale, tecnico. Diversamente si rischia l'eclettismo, come, per fare un esempio, è il caso di Trotzki, nei saggi di *Letteratura e Rivoluzione*, dove appunto la ripresa, da parte del marxismo, dell'approccio formalista alla letteratura è concepito come semplice giustapposizione di una dimensione storico-sociale a quello che egli concepisce come semplice momento tecnico.

Con ciò vengono ad essere annullate le divergenze teoriche di fondo delle due correnti, in un movimento riduttivo di ciò che di profondamente innovativo c'è nel formalismo stesso. In questo modo ci si condanna a non capire che, da un punto di vista marxista, per dirla con Eisenstein, « la forma è sempre ideologia, e ideologia efficace ». È questo il solo terreno su cui è possibile pensare a una ripresa e a una negazione-trasformazione del formalismo da parte del marxismo.

Seconda osservazione. Le critiche, sopra esposte, ad alcune concezioni riduttive dell'istanza ideologica ci conducono a una messa a punto del rapporto tra ideologia e scienza nel marxismo. Questo rapporto ha funzionato come un'opposizione, marcando, anche in rapporto a una periodizzazione della storia del marxismo, la differenza qualitativa tra una non-scienza e una scienza. Althusser ha potuto parlare di « rottura epistemologica », definendo con questo concetto il salto che interviene quando, nella storia del marxismo, si passa dalla speculazione di tipo filosofico-ideologico alla scienza.

Questa concezione è stata sottoposta a varie critiche (ricordiamo tra le altre quelle mosse da Cesare Luporini ma anche gli sviluppi successivi di Althusser). Il fatto è che questa opposizione rischia di funzionare solo a livello teorico, vale a dire che la differenza qualitativa tra scienza e non-scienza fa riferimento solo a determinazioni di ordine intra-teorico. In questo modo si arriva a considerare l'ideologia come coscienza falsa pura e semplice, come rovescio tout court della scienza, con le conseguenze negative a cui abbiamo accennato. Ora invece dobbiamo prospettarci uno spostamento produttivo della problematica del rapporto ideologia/scienza, e dire 1) che una considerazione tipologica dell'ideologia ci porta a considerarla come separantesi continuamente in ideologie pratiche, legate al comportamento sociale degli uomini, e in ideologie scientifiche o tecniche, legate all'esercizio della pratica scientifica o teorica, dunque anche in ideologie artistiche legate all'esercizio delle pratiche artistiche; 2) che l'ideologia ha un'esistenza *istituzionale* pratica in seno al tutto sociale, vale a dire che c'è un modo di funzionamento sociale dell'ideologia. Queste due acquisizioni consentono, da un lato, di non ridurre l'ideologia a puro rovescio della scienza, vale a dire a coscienza falsa tout court, e dall'altro di porre la questione della relazione ideologia-politica dal'esterno delle pratiche artistiche in quanto tali, cioè dal lato della loro inscrizione sociale, istituzionale (come vedremo più avanti).

4.

Dobbiamo ora porci la seconda domanda che avevano enunciato più sopra,

e cioè: qual è il modo di funzionamento dell'ideologia in rapporto alle pratiche artistiche, e in particolare al cinema?
Si è detto che l'istanza ideologica costituisce l'elemento strutturale dominante della pratica cinematografica. Per elementi strutturali secondari potremo intendere, da un lato, i mezzi di produzione economici del film e, dall'altro, le forme cinematografiche storicamente date messe in opera nel film nonché la tecnica propria del mezzo cinematografico. Ora — per effetto di quella legge dialettica che Althusser ha definito con il concetto di sovradeterminazione (surdétermination) (vale a dire, riflessione delle pratiche secondarie sulla pratica principale) — si può dire che l'ideologia nel momento in cui entra come elemento strutturale dominante nella pratica cinematografica, non resta uguale a sè stessa, subisce un lavoro, una trasformazione cioè acquista un modo di funzionamento specifico in rapporto a questa pratica determinata.
Inoltre tecnica e forme cinematografiche in quanto tali hanno già un loro statuto ideologico, per il fatto stesso che hanno una storia, interna ed esterna ad esse.
Si può dunque intravvedere una doppia inscrizione dell'ideologia all'interno della pratica cinematografica: da un lato, come riflessione delle contraddizioni ideologiche generali all'interno della pratica cinematografica, e dall'altro come funzionamento ideologico dei meccanismi tecnici e formali cinematografici. La prima inscrizione può aver luogo a partire dalla seconda, questo vuol dire che i meccanismi tecnici e formali cinematografici delimitano i modi e le condizioni cioè il campo di esercizio, dell'inscrizione dell'istanza ideologica in un film. Poniamo qui dunque due problemi: quello della tecnica e poi quello dei procedimenti formali; due problemi che per noi costituiscono il problema dell'ideologia in quanto si manifesta all'interno della pratica cinematografica.
Dovremmo insistere soprattutto sul primo punto, e cioè sul problema dello statuto ideologico della tecnica cinematografica, poiché esso non ha incontrato, almeno finora, molta fortuna in Italia. Si tratterebbe qui di richiamare una linea di ricerca che è stata sviluppata, non senza contraddizioni, nell'ambito soprattutto delle riviste francesi « Cinéthique » e « Cahiers du Cinéma », linea che ha fatto oggetto di un'interrogazione teorica, che resta ancora tutta da esplorare, i procedimenti tecnici del cinema, a cominciare dalla macchina da presa, sia sotto il profilo storico che sotto il profilo per così dire strutturale [2].
Brevemente, si può dire che la tesi della neutralità ideologica della tecnica cinematografica poggia, da un lato, sul misconoscimento dell'emergenza storica del l'occidente, dall'altro, sull'occultamento delle determinazioni storico-culturali del mezzo. Sul primo punto, un'indagine storica non viziata da empirismo e organicismo (quale non è dato ancora riscontrare, se non frammentariamente, nel panorama degli studi concernenti il cinema) dovrebbe mostrare lo sviluppo discontinuo di quel fenomeno che è stato chiamato di « invenzione del cinema » e indicare le determinazioni in base alle quali esso costituisce, nella sua svolta decisiva, la risposta più adeguata a una necessità di ordine insieme economico e ideologico, risolvendosi nella instaurazione di un'industria dello spettacolo di massa, solidale alla società industriale capitalistica dell'occidente. Sul secondo punto, occorre ricordare che il cinema perpetua l'ideologia della rappresentazione che si istituisce in stretto rapporto e a partire dalla moderna metafisica occidentale: privilegiamento dello sguardo e (dell'occhio) del soggetto come centro della visione, e cioè come centro che garantisce il formarsi di un senso tendenzialmente omogeneo e definito. Tale centralità è assicurata da un processo speculare e si accompagna nel cinema, attraverso quelli che potremmo chiamare i protocolli della fruizione, a un processo parallelo di fantasmatizzazione del soggetto.

[2] Confronta soprattutto: Jean-Louis Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in « Cinéthique », n. 7-8; Jean-Louis Comolli, *Technique et Idéologie*, in « Cahiers du Cinéma » a partire dal n. 229.

Dunque in termini generali, il sistema rappresentativo è quello in cui domina l'illusione speculare, l'esibizione di un senso « unico », pieno, trascendente (volta a volta denominato « contenuto », « realtà », « verità »), di un senso che nel darsi occulta il tracciato necessariamente eterogeneo, contraddittorio che lo produce. Ma il sistema rappresentativo trova la sua espressione per così dire di base nell'« effetto di realtà » prodotto dall'apparecchiatura tecnica, esso regge e organizza anche tutte le complesse retoriche che presiedono principalmente al cosiddetto « cinema realistico » (sia esso di finzione o documentario), e cioè a quel cinema che ha pretese di rispecchiamento analogico. In questo caso i procedimenti tecnico-formali sono considerati come degli ostacoli sulla strada di un rispecchiamento fedele della realtà, semplici accidenti destinati ad essere dissolti dalla purezza dello sguardo che ambisce al contatto diretto col reale; come tali appunto occultati, rimossi nella loro materialità significante. Gesto idealistico quant'altri mai: poiché confonde rispecchiamento e conoscenza, oggetto reale e oggetto di conoscenza, ignorando che, se il primo si dà nella sua consistenza empirica, il secondo è il prodotto di un'astrazione determinata, di una costruzione, di un lavoro.
Dunque i film di questo tipo (anche quando veicolano discorsi politicamente giusti) sono presi interamente nella chiusura idealistica della comunicazione borghese poiché di essa non mettono in questione modi e condizioni di esistenza; non solo, ma il discorso stesso di cui si fanno portatori è sottoposto di fatto a censura: veicolato all'interno della magia della scena rappresentativa, esso richiede allo spettatore un'adesione proiettiva, e non una lettura attiva, produttiva. Su quest'ultimo punto, e in generale su tutta la problematica qui accennata, sarebbe illuminante un confronto con le posizioni brechtiane, le quali, nel campo specifico della pratica teatrale, ci sembra che vadano nella stessa direzione. Ce ne asteniamo ovviamente, per ragioni di tempo, rimandando il confronto a un'altra occasione.

5.

Ed ora qualche annotazione in vista di una breve conclusione.
Riconoscere che l'ideologia ha un funzionamento specifico in rapporto alla pratica che essa determina e da cui è determinata non è sufficiente a una corretta impostazione di una teoria materialistica delle pratiche artistiche, e in particolare del cinema. E qui ci riconduciamo a un problema antcipato più sopra, quando parlavamo di « modo di funzionamento sociale dell'ideologia », vale a dire della sua esistenza *istituzionale.* Si è detto che il sistema riproduce se stesso riproducendo anche le condizioni ideologiche della sua esistenza. Questo processo si caratterizza nella messa in opera di apparati istituzionali incaricati appunto di garantire la trasmissione dell'ideologia dominante, attraverso l'esercizio sociale delle forme o pratiche ideologiche, dunque anche delle pratiche artistiche, dunque anche del cinema. La rilevanza, dal punto di vista politico, di tale apparati è direttamente condizionata dalla rilevanza degli interessi economici e ideologici coinvolti (e per quanto riguarda il cinema sappiamo che sono ingenti). Il livello delle contraddizioni (interne ed esterne) che li attraversano definisce la loro praticabilità come terreno di lotta. Questi apparati consentono l'articolazione, per così dire dall'esterno, delle pratiche artistiche al tutto sociale.
E qui ritroviamo la relazione cinema/politica. È infatti sul terreno degli apparati istituzionali preposti al funzionamento sociale del cinema che si dà intervento politico in senso proprio. Questo intervento politico, che si compie all'esterno della pratica cinematografica è collegabile in maniera non occasionale all'intervento attivo, decostruttivo, che il cineasta cosciente svolge all'interno della specificità della pratica cinematografica stessa. Il problema è di non appiattire i due livelli l'uno sull'altro, ma di articolarli in una teoria coerente, materialisticamente fondata, capace di prospettarsi non un mistificante progetto di « cinema politico », ma una consapevole pratica politica del cinema.

LA COMMEDIA POLITICA O L'OMBRA DELLA RESTAURAZIONE

« Oggi la politica è presente in tutto ciò che facciamo. Ogni nostra decisione può essere definita "politica": perché dunque non un film? Anche i film apparentemente meno politici spesso lo sono » così ha risposto Marina Cicogna a chi le chiedeva il perché di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e di *La classe operaia va in paradiso.*

« Oggi tutti parlano di politica. La politica condiziona la nostra vita di tutti i giorni: è diventata un argomento principe, a tutti i livelli. Come possiamo meravigliarci che il cinema politico abbia il successo che ha, quando il cinema — talvolta prevenendoli, talvolta riprendendoli — ha sempre seguito gli umori, i gusti, gli interessi del pubblico? » aggiunge Franco Cristaldi, produttore di *Salvatore Giuliano* e del *Caso Mattei.* Il cinema politico — anche se a diversi livelli come vedremo — continua la sua « escalation », mentre altri filoni nascono e muoiono nel giro di un paio di stagioni.

« Senza dubbio fra le lente modificazioni avvenute in questi anni nella società italiana, che è andata politicizzandosi sempre più, alcune rendono più accessibili e accetto alle grandi platee uno spettacolo con sfondo o argomento politico » commenta Giuliani G. De Negri, che fece debuttare Carlo Lizzani con *Achtung, banditi!* e che in seguito ha prodotto quelli che alcuni definiscono i film politici più rigorosi, vale a dire i film dei fratelli Taviani.

Ma Giuliani lamenta anche l'ottica consumistica della maggior parte dei film politici, che a suo dire « non hanno niente di rivoluzionario », ma sono viziati dalla speculazione commerciale che sfrutta soltanto la corrente favorevole.

E questa è una dalle facce della moneta falsa coniata alla zecca del cinema politico. L'altra, secondo l'ottica opposta, un'ottica di destra e conservatrice, è la reazione di sfiducia verso le leggi e le strutture dello Stato suscitata nello spettatore: una sfiducia che il già troppo diffuso senso di indifferenza dell'individuo nei confronti della cosa pubblica provoca una forma di avversione contro ogni tipo di potere, sia legislativo, sia esecutivo che giudiziario, che presto o tardi si tarsforma in sentimenti anarcoidi.

Ma questa interpretazione non regge. La sfiducia verso lo Stato deriva da ben altro. Più precisa e motivata è invece l'argomentazione di Giuliani e cioè che la reazione determinata nel pubblico dall'esteriorità e dal meccanismo dello spettacolo abbia il sopravvento sulle idee contenute nel film. E ciò si manifesta quando lo spettatore concede tutta la sua attenzione esclusivamente ai risvolti romanzeschi di una storia buttata sul giallo o sul poliziesco, trascurando i messaggi e gli stimoli a un personale impegno civile che tale storia intende trasmettergli magari fra le righe.

Questo aggirare la presa di coscienza di determinati problemi da parte dello spettatore meno attento è appunto uno dei principali difetti del cinema politico lamentato da uno dei primissimi profeti di questo filone.

Si tratta di Valentino Orsini, altra creatura di Giuliani, che dopo aver diretto alcuni film politici in tandem con i fratelli Taviani (*Un uomo da bruciare, I fuorilegge del matrimonio*) ha continuato da solo su questa linea con *I dannati della terra, Corbari, L'amante dell'Orsa Maggiore.*

« Se c'è una cosa dalla quale dobbiamo guardarci » ha detto Valentino Orsini, « questa è la restaurazione della commedia gabellata per film politico ». I distinguo di Giuliani e le preoccupazioni di Orsini significano che sul fronte del cinema politico la fronda era già in atto fin dal suo exploit. E infatti c'è chi attribuisce maggiore importanza al fattore politico servendosi del cinema soltanto come mezzo più efficace di un altro per raggiungere un determinato scopo, c'è invece chi considerando il cinema uno strumento di primaria

importanza, pensa di qualificarlo politicamente, rendendolo partecipe alle esigenze della società in cui questo opera e si esprime. Il contrasto ha opposto una linea integralista e radicale a un'altra più moderata.

« Quando parliamo di cinema politico dobbiamo riferirci a interventi ben precisi » continua Valentino Orsini « dobbiamo riferirci a un cinema realizzato da autori politicamente impegnati e che abbia un autentico rapporto con le lotte politiche ».

Non è d'accordo Liliana Cavani. » La politica è anche cultura » dice la Cavani « la cultura diventa politica infatti, tutte le volte in cui si avvicina ai grandi problemi del nostro tempo. Ecco perché mi pare inevitabile trattare temi politici oggi nel cinema. Accadono fatti nel mondo che non possono non indignarci: le sopraffazioni fisiche e morali, le libertà calpestate. Sono tutti sintomi del disgregamento della nostra società, un campanello d'allarme che deve spingerci a partecipare più attivamente alla vita sociale ».

Pareri discordanti, come si vede, che contribuiscono a rendere ancora più complesso il problema.

Che cosa sia di preciso il cinema politico non è una questione semplice da sbrogliare. Ogni film è politico in senso lato perché esprime una sua concezione dell'uomo, del mondo e della storia, un proprio modello di vita e una propria ideologia. Anche quando sembra che un film non indichi alcun messaggio ideologico e che si risolva in pura evasione o divertissement esprime pur sempre un disimpegno che può diventare indifferenza, agnosticismo politico, qualunquismo. Comunque si tratta sempre di una scelta anche quando questa non è così evidente da essere catalogata e incasellata sotto una precisa etichetta.

C'è poi, dall'altro lato, un cinema politico con una chiara qualificazione, ma al di là di questo marchio ristretto e limitato dai pericoli del dogmatismo (delle etichette), c'è indubbiamente un cinema politico di tipo forse più elastico ma non per questo meno valido ed efficace. È il cinema che partecipa al dibattito attualmente in atto sulle strutture della società e che attraverso il suo impegno civile testimonia la volontà di contribuire al progresso del proprio paese, nonché alla difesa della democrazia e dei diritti fondamentali dell'uomo.

Questo cinema di denuncia e di intervento mirante a modificare una realtà politica ha i suoi più validi esempi nel cinema americano del « new deal » rooseveltiano (anche le commedie di Frank Capra sotto sotto contenevano pungenti messaggi politici) e in quello ispiratosi alla « nuova frontiera » kennedyana (*Sette giorni a maggio*, *L'amaro sapore del potere*, *Tempesta su Washington*, *Va e uccidi*, *L'uncino*, ecc.); nei film della « primavera praghese »tipo *La festa e gli invitati* di Jan Nemec o tipo *Lo scherzo* di Jaromil Jires, tratto dal famoso romanzo antistalinista di Milan Kundera (film che purtroppo il pubblico italiano non conosce a causa di una distribuzione che non li ritiene sufficientemente commerciali); nei film jugoslavi di Dusan Makavejex *I misteri dell'organismo* e di Bata Cengic *La parte avuta nella mia famiglia e nella rivoluzione mondiale* che gli stalinisti di Titograd denunciano alla magistratura per il loro contenuto satirico nei confronti dell'Unione Sovietica; nei film francesi di Alain Resnais (*La guerra è finita* e *Muriel*) di Costa-Gravas (*Z - L'orgia del potere* e *La confessione*), di Michel Drach (*Elise ou la vraie vie*); nel cinema latino-americano, giunto sui nostri schermi con i brasiliani Glauber Rocha (*Il dio nero e il diavolo biondo*, *Antonio das Mortes*, *Il leone delle sette teste*), Ruy Guerra (*I fucili*), l'argentino Solanas (*L'ora dei forni*), e il cileno Sanjines (*Sangue di condor*, *El coraje del pueblo*).

Al filone politico il cinema italiano è giunto relativamente tardi per tutta una serie di motivi diversi fra loro.

Innanzitutto il cinema politico era impensabile durante il fascismo, il quale d'altra parte preferiva commedie scacciapensieri allo stesso prodotto retorico e celebratico, perché anche questo tipo di film apologetico non avrebbe fatto altro che sottolineare le gravi deficienze del regime.

La mancanza di una tradizione politica pesò di conseguenza anche sul cinema italiano del dopoguerra.
Fatte le debite eccezioni, rappresentate dall'impegno sociale del neorealismo, dove il cinema politico si espresse nella ricerca dell'unità politica di tutti i partiti che avevano dato vita alla Resistenza in *Roma città aperta*, dell'unità di classe in *La terra trema* e di una maggiore giustizia sociale in *Ladri di biciclette*, nel dopoguerra il concetto di libertà fu interpretato invece come licenza, anche a causa di alcuni errati interventi politici, che sconsigliarono di seguitare in questo filone.
Questa felice fioritura si spense di lì a poco. Si spense anche per l'indifferenza e il qualunquismo con cui l'italiano medio affrontava il rapporto fra cittadino e politica. Produttori e registi di casa nostra si allontanarono via via dal cinema politico per puro calcolo, per timore reverenziale e per paura di compromettersi con l'autorità, di offendere il potente, di perdere i suoi lavori. Meglio un cinema evasivo, perciò, meglio usufruire dei mille altri canali ai limiti del lecito che offrono le libertà democratiche. Insomma il cinema italiano degli anni '50 non aveva perso la vocazione di Pulcinella che, messo da parte e bastonato, si accontenta di fare qualche versaccio alle spalle di chi è stato la causa dei suoi dolori, e sembrava un immenso negozio da barbiere di una volta, dove si leggeva la famosa scritta « qui non si parla di politica ».
Ecco perciò che il cinema politico è stato la grossa novità di questi ultimi anni, una novità resa ancor più interessante dal fatto che una volta tanto critica e pubblico, qualità e cassetta sono andati abbastanza d'accordo.
Dopo il periodo del neorealismo e dopo il « nuovo corso » degli anni '60, nel quale i « big » di oggi, i Petri, i Damiani, i Montaldo, fecero le prime significative ma sfortunate esperienze, il cinema italiano sta oggi vivendo la sua terza primavera, sta attraversando un momento ricco di tensione e di fermenti che lo propongono ancora una volta all'attenzione delle platee più sensibili. E ancora una volta questo successo deriva dal fatto che il cinema italiano ha saputo identificarsi nella propria realtà nazionale, trovando nelle sue stesse lacerazioni autenticità d espressione e vitalità di interventi.
Iniziato praticamente con *Salvatore Giuliano* e *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, che denunciavano la connivenza tra mafia e potere politico da una parte e tra speculazione edilizia ed enti locali dall'altra, il cinema politico si è sviluppato via via attraverso una serie di film a basso costo, fra i quali spiccavano quelli del trio Orsini-fratelli Taviani, fino a quelli che per il loro ordito romanzesco e per la loro tessitura spettacolare colpivano con maggior precisione la sensibilità dello spettatore, risvegliando coscienze addormentate da un'indifferenza trasformatasi in una specie di corazza refrattaria a ogni stimolo politico.
Questi film sono una specie di elettrochoc, un campanello d'allarme per la coscienza collettiva, un invito all'opinione pubblica perché si scuota dal torpore del campionato di calcio e del festival di San Remo per vigilare sulle proprie libertà democratiche costantemente minacciate. Il merito principale del filone politico è stato quello di conciliare un discorso di aperto dibattito civile con un cinema di qualità e di solida costruzione, che tutt'al più cerca l'appoggio e l'approvazione del pubblico con lo schema del racconto poliziesco, ma mai con il più vieto sensazionalismo e con il ricorso a forme di deteriore livello spettacolare.
Se questa tessitura romanzesca del filone politico sia un pregio o un difetto è dificile dirlo. Se l'ottica consumistica, come dice Giuliani, o il risvolto narrativo, come dice Valentino Orsini, possono portare alla restaurazione della commedia, è anche vero che il filone politico ha anche scosso tutto il complesso della produzione ormai interessata a un tipo di cinema del quale precedentemente aveva sempre diffidato, e che ha richiamato migliaia e migliaia di persone, ponendole improvvisamente di fronte ai pericoli oggettivi, latenti nella nostra società: involuzioni, abusi di potere, responsabilità della classe politica.

Il filone, dicevamo, continua, prospera, si irrobustisce ma soprattutto si sta variamente caratterizzando. Lo dimostrano due film minori, ma comunque interessanti e da non trascurare per i preoccupanti risvolti reazionari che contengono: *La polizia ringrazia* e *Abuso di potere.*

Che il cinema sia spesso profetico nei confronti della realtà, anticipando temi e fatti che poi trovano nella cronaca la più ampia verifica, è un dato ormai appurato da tempo e comunemente acquisito. Ma quando anche il cinema di più largo consumo si dimostra sensibile a certi motivi sociali e si fa interprete di certe tensioni civili allora vuol dire che il diaframma tra i mass-media e il costume si è fatto più sottile, trasformandosi talvolta in una specie di lente che riesce a captare situazioni ormai nell'aria e a trasferirle sulla pellicola prima ancora che si siano verificate nella realtà. Questo cinema è la testimonianza di una società che partecipa attivamente al proprio evolversi politico, che non si lascia distrarre dai propri problemi più pressanti e che vigila sulla propria libertà se non altro prendendo coscienza del proprio ruolo di protagonista. È il caso del filone del cinema politico, ma non soltanto del film-capostipite bensì anche delle opere venute dopo, sull'onda del successo commerciale. Opere che, nonostante l'evidente derivazione, si snodano comunque lungo una linea di decoro e di dignità, e che contribuiscono a tener desto un interesse troppe volte distratto da altri fattori e distolto dai comuni problemi di fondo. Opere che dal punto di vista sociologico a volte tastano ancora meglio dei film di autore il polso dell'opinione pubblica e che di questo polso rivelano tutte le alterazioni. Fra questi film di consumo *La polizia ringrazia* di Stefano Vanzina (che per l'occasione ha abbandonato lo pseudonimo di Steno usato per tanti film umoristici) e *Abuso di potere* di Camillo Bazzoni erano già in circolazione quando il commissario Luigi Calabresi cadde sotto i colpi esplosigli alle spalle.

Ebbene *La polizia ringrazia* e *Abuso di potere* anticipano, anche se per somme linee e con implicazioni diverse, il « caso Calabresi », in quanto entrambi si concludono con l'assassinio di un commissario di pubblica sicurezza. Nel primo caso il protagonista è una pedina fastidiosa sulla scacchiera di un'organizzazione estremistica che per ristabilire l'ordine pubblico non vede altra via che il colpo di stato; nel secondo il dito si punta una volta di più contro la mafia, il suo potere, i suoi sistemi, le sue diramazioni.

Ma i due finali potrebbero essere soltanto un caso di triste e tragica combinazione se *La polizia ringrazia* e a parte l'apparente apoliticità di *Abuso di potere*, il motivo preoccupante dei due film in questione riguarda il riflesso di uno stato d'animo che trova vasta eco pubblica e precisamente il desiderio di uno Stato forte e autoriario, di una polizia con maggiori poteri anziché tenuta a rispettare certi fondamentali diritti della persona umana che, se talvolta possono costituire una scappatoia e una valida difesa per delinquenti comuni, rappresentano la più valida garanzia di ogni stato di diritto e di ogni ordine civile. E l'ondata di opinione pubblica che ha fatto seguìto alla tragica morte di Luigi Calabresi, purtroppo non fa che avvalorare queste inquietanti aspirazioni a una linea dura profuse a piene mani in entrambi i film. Il pericolo di certi film infatti è proprio questo. Che partiti da esigenze sinceramente democratiche finiscano per tramutarsi in battistrada di avventure reazionarie. Che partiti per risvegliare in un'opinione pubblica addormentata la coscienza del rispetto della legge finiscano per aizzare nell'opinione pubblica l'irrazionale desiderio di armare « il braccio violento della legge ».

Ma il ciclo non sarebbe completo se nella stessa pentola in cui bolle il nuovo filone del cinema politico non fossero stati immessi due prodotti diametralmente opposti. Uno genuino fino al midollo. L'altro sofisticato senza alcuno scrupolo. Il primo è *San Michele aveva un gallo*, quinto film di Paolo e Vittorio Taviani; il secondo è *All'onorevole piacciono le donne* di Lucio Fulci, ex-ragazzo prodigio del Centro sperimentale di cinematografia, ora poliedrico e prolifico esecutore di western, gialli e comici.

Il protagonista del primo è un anarchico internazionalista che verso il 1880, negli anni delle prime rivolte sociali in Italia, si mette alla testa di un pugno di uomini per suscitare una sollevazione contadina nelle regioni centrali. L'insurrezione fallisce e l'anarchico è condannato all'ergastolo. Dieci anni dopo, durante un trasferimento, viene a contatto con altri prigionieri politici. Sono le nuove leve rivoluzionarie, coloro che hanno sostituito Bakunin con Marx, l'anarchismo con il socialismo, e che all'utopia insurrezionale hanno preferito l'organizzazione politica e una capillare penetrazione nelle masse. Il dialogo che cerca con i nuovi rivoluzionari si rivela impossibile, e alla fine, sconvolto da questa esperienza che gli rivela come le sue idee siano superate dai tempi, l'anarchico si uccide.

Come scrive Morando Morandini, in questo film si mette a fuoco un tema caro ai fratelli Tavaini: il prezzo di dolore che costa all'individuo l'attività politica. È un prezzo che si paga anche nel cinema, quando, come nel caso dei fratelli Taviani si fa del cinema politico rigorosissimo e senza compromessi di sorta: né spettacolari, né commerciali. E difatti *San Michele aveva un gallo* sublisce gli strali della peggior censura che vige nel nostro paese: una censura che non è annidata nelle ammuffite sale di proiezione del Ministero dello spettacolo, ma che è esercitata dallo spirito corporativo dei distributori e degli esercenti, i quali, votati alla logica del profitto, escludono i film d'impegno e di qualità dai loro listini e dalle loro sale.

Questa censura non l'ha subìta *All'onorevole piacciono le donne* (e nonostante il chiasso fatto a suo tempo non ha subìto neppure l'altra, quella amministrativa) che racconta « con una certa pesantezza », come scrive *Il Giorno*, le avventure erotiche e gli intrighi di un'alta personalità politica, nella quale non è difficile ravvisare un personaggio reale della vita pubblica italiana, con evidenti allusioni a noti fatti di mafia.

Ovviamente in un film del genere la satira politica è piuttosto sbracata e colpi di Stato e corse al Quirinale si mescolano con assoluta non-chalance a battute grevi e a mostre di deretani. Parlare di repressione e di attentato alla libertà di espressione è un po' troppo nei confronti di un Buzzanca in preda a un improvviso raptus erotico che lo trasforma in un maniaco sessuale dal pizzicotto facile. Sarebbe meglio parlare di buon gusto.

A ripensarci bene, poi, non aveva neppure tutti i torti Valentino Orsini quando ammoniva mettendoci sul chi vive di fronte al pericolo della restaurazione della commedia.

Anzi, di fronte a casi come quello offerto da *All'onorevole piacciono le donne* la restaurazione è già cominciata.

E lo dimostra un altro film che uscirà a giorni sugli schermi italiani: si tratta di *Incensurato, provata disonestà, carriera assicurata cercasi* di Marcello Baldi, che rappresenta la punta massima del qualunquismo nella commedia satirica, il più smaccato esempio reazionario di sfiducia nelle istituzioni democratiche.

Rimane tuttavia da completare il discorso che si riferisce a una scelta precisa.

Prima a Pisa (dall'11 al 18 novembre) e poi a Bologna si è dunque tornati a parlare di cinema politico, riprendendo così un discorso che era iniziato giusto un anno fa a Porretta Terme (su diverse proposte di cinema politico avanzate dalle riviste specializzate francesi) e che si era subito snodato, dando origine ad una polemica piuttosto accesa, lungo due linee distinte e contrastanti: l'una che, tanto per restare nel tema anche per quanto concerne la terminologia, potremmo definire « moderata » o « possibilista », secondo la quale il cinema politico deve svilupparsi all'interno delle strutture esistenti, usufruendo degli attuali sistemi produttivi e dei consueti canali distributivi, ricorrendo di conseguenza alle formule spettacolari del cinema di consumo, ad attori di grido e così via; l'altra che potrebbe essere catalogata sotto la etichetta di un linea « estremista », contestativa del sistema nel quale opera l'industria culturale e stimola-

trice di una matrice rivoluzionaria non soltanto nei contenuti, ma anche nelle forme, nel linguaggio, nello stile, nei sistemi produttivi e distributivi.

Queste due linee sono destinate a scontrarsi ancora. Uno scontro al quale il recente cinema di consumo fornisce in larghissima misura argomenti e indicazioni di vario genere. Basti pensare, proprio in questo inizio di stagione, a tre film (uno italiano, uno americano e uno francese) che da diverse angolazioni e con diverse prospettive svolgono un discorso politico all'interno delle strutture commerciali: *Girolimoni* di Damiano Damiani, *Il candidato* di Michael Ritchie e *L'attentato* di Yves Boisset.

Girolimoni è un film che getta uno sguardo alle cose di ieri strizzando l'occhio però a quelle di oggi, riproponendo il discorso sul fascismo non tanto come fatto storico ma piuttosto come indice di un costume e di un momento di crisi politica e sociale alla quale l'isterismo e la paura rispondono appunto soffiando sulle ceneri dell'irrazionale, dell'autoritarismo, della violenza organizzata. A questo proposito occorre sottolineare come *Girolimoni*, più che la rievocazione di un tragico fatto di cronaca e del suo sventurato protagonista, sia un film in cui il ruolo principale spetta al fascismo e ai suoi primi passi verso la dittatura: dal panico creatosi fra i gerarchi dopo il delitto Matteotti ai rancori fra i principali collaboratori del duce, dall'atmosfera di paura, d'odio e di sospetto che gravava sulla capitale alla concitazione degli alti funzionari di polizia che vedono compromessa la propria carriera, via via fino al gioco di Mussolini che sa trarre vantaggio dalla situazione per capovolgere in suo favore l'esito di un partita il cui risultato finale avrebbe deciso le future sorti dell'Italia.

Un film politico, dunque, com'è ormai nella linea di Damiani (un film fra l'altro che anticipa tutta una nuova traccia di questo filone, una traccia che si snoda attraverso *Il delitto Matteotti* di Vancini, *La villeggiatura* di Marco Leto, *Eia eia alalà* di Marcello Fondato) al quale però la politica nuoce quando entra in scena coi veri volti dei suoi protagonisti, segno che la storia recente è ancora troppo vicina per essere tradotta in immagini efficaci e credibili. E quando ciò avviene, con Mussolini che assapora il profumo di rose rosse strizzando l'occhietto alla Petacci non è neppure cronaca rosa. E' fotoromanzo.

Per quanto concerne l'efficacia dei risultati, assai meglio allora il criterio adottato da Michael Ritchie nel *Candidato*, un film che si inscerisce nel clima di svolta a destra del cinema americano e il quale anticipa paradossalmente il recentissimo confronto elettorale fra Nixon e McGovern senza peraltro richiamare minimamente i tratti somatici dei due candidati alla Casa Bianca (anzi, abilmente Ritchie fa convergere altrove la ricerca della rassomiglianza), ma lasciandoli invece chiaramente identificare dalle tesi politiche che essi sostengono. Meglio per quanto concerne l'efficacia del messaggio nixoniano del quale Ritchie si fa interprete, comunque, perché dal punto di vista del metodo seguito per svolgere il suo compito elettorale e propagandistico il sistema adottato è piuttosto dubbio e di gusto assai discutibile.

E infine *L'attentato* di Boisset, senza dubbio il migliore della terna, che rievoca il caso Ben Barka spostando l'azione ai giorni nostri e immergendola di conseguenza nel clima e negli eventi verificatisi dopo il '65 (la successione a De Gaulle, la contestazione, ecc.). Film coraggioso, ma a tratti addirittura didascalico, piano e convenzionale nella struttura narrativa, e come tale destinato a raccogliere gli strali dei « giovani turchi » (come li chiamava Tullio Kezich) della critica più avanzata e più arrabbiata. I quali « giovani turchi » hanno senza dubbio le loro ragioni, perché in definitiva dietro i film di Elio Petri c'è Marina Cicogna, dietro quello di Damiani, Boisset e via dicendo c'è sempre un sistema produttivo pronto a cambiare ad ogni mutar di vento come ha fatto il cinema americano, che dopo l'ondata contestatrice di *Easy Rider* è passato con assoluta nonchalance a questa reazionaria del *Braccio violento della legge*. Ma hanno anche torto se si pensa che i film proposti come alternativa peccano nel difetto opposto, esaurendosi in uno sterile quanto inutile vaniloquio.

Un giornalista straniero, in una corrispondenza da Roma sul nuovo filone del cinema politico italiano, scriveva che la democrazia si salva anche con film come *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*, come *Detenuto in attesa di giudizio* o *L'istruttoria è chiusa: dimentichi.*

Può anche essere vero, ma non ci nascondiamo i rischi di simili operazioni, proprio perché ne vediamo la inesecrabile strumentalizzazione padronale. Non ci nascondiamo però neanche i rischi derivanti da una insistita e immobilizzante posizione di analisi e di critica.

Possiamo richiamarne i punti fondamentali:

① Il cinema politico ha bisogno, per un effettivo impegno civile, in qualsiasi direzione intenda orientarsi, di una reale libertà dai condizionamenti del potere politico ed economico.

② Tali condizionamenti sono ferrei e matematici in qualsiasi regime ci si trovi; sono palesi nelle forme di dittatura sia di sinistra che di destra, sono occulti, ma non sempre nelle forme di democrazia sia capitalista che socialista.

③ I più insidioso di tali condizionamenti deriva dal tentativo annessionistico messo in atto dalle strutture produttive del capitale sia pubblico che privato. Cioè: quando il capitalismo o la dittatura (come realtà o come tendenza) accetta che il cinema faccia critica o denuncia politica, c'è da sospettare o c'è da essere certi che quel cinema politico verrà strumentalizzato con tutti i mezzi a disposizione (dalle varie forme di censura pubblica e privata all'uso manipolatorio della pubblicità).

④ Sembrerebbe che non si possa proporre nulla al di fuori di questa alternativa: o rinunciare al cinema politico serio — cioè tacere — o accettare il compromesso.

⑤ Ma in realtà l'alternativa vera potrebbe essere un'altra: o l'utopia politico-intellettuale, o la concretezza di un impegno totale ma realistico. Non è certo qui il caso di parlare del cinico sfruttamento del sistema, come faceva qualcuno qualche anno fa. Ma perché non credere nella possibilità di un lavoro intelligente, articolato, strategico che, dall'interno, riesca a sfruttare tutte le possibilità che il sistema offre, magari a sua insaputa, per fare un cinema politico serio, anche se sarà necessario gettare la polpetta al cane affamato? Si dirà che questa è una posizione riformista e non rivoluzionaria. Ma si dovrebbe aggiungere anche che la rivoluzione non si fa con le cerbottane e che, tra un rivoluzionarismo utopico e una lenta rivoluzione di idee, noi preferiamo questa seconda strada, anche se qualcuno si ostinerà a chiamarla riformistica.

E sappiamo, del resto, di essere nella linea della rivoluzione evangelica.

Relazione di Francesco Dorigo a nome di « C. M. - Comunicazioni di Massa »

CINEMA DI CONSUMO E IMPEGNO CIVILE

Mettere insieme due concezioni contrapposte quali, cinema di consumo ed impegno civile, può voler significare volontà di risolvere un problema, ancora prima di averne individuate le cause per cui è sorto ed eliminati gli eventuali contrasti presenti. Poiché nella contrapposizione dei due fatti (supposto cioè che da una parte ci sia il cinema di consumo e dall'altra un tipo di cinema che definiamo di impegno civile), può stare benissimo tutto il succo del nostro discorso. Ci si potrebbe sbrigativamente togliere dalla *impasse* dicendo che non può esistere soluzione del problema, oppure di ricomposizione dei due termini.
In sostanza ci troviamo davanti a due concezioni, a due modi di essere del cinema, collocabili senza indugi nel sistema socio-economico in cui viviamo: un sistema che ammette una netta distinzione di due modi di intendere il cinema, e che però talvolta cerca, a suo modo, di riproporre unitariamente, seguendo il solito metodo: quello di fagocitare le istanze che prevengono dall'esterno e riproporle poi dentro al sistema, con le stesse forze di persuasione che il sistema utilizza.
Possiamo, dunque, accettare la suddivisione del fenomeno cinema in due opposte tendenze: spettacolo e impegno. Cinema-spettacolo (cinema di consumo) e cinema-impegno sono, dunque, non soltanto due suddivisioni di comodo, ma sono, come ho detto, due modi di essere del cinema.
Al cinema-spettacolo assistiamo più di frequente, mentre al cinema-impegno vi assistiamo molto di rado. Al cinema-spettacolo noi assistiamo ogni qualvolta un regista ci presenta un racconto lo sviluppa e lo scioglie seguendo la solita prassi romanzesca, ma soprattutto utilizzando strumenti linguistico-espressivi di facile accesso nel pubblico. E ricorrendo a banali sotterfugi, quasi sempre accettabili dalla massa, quali la blandizie visiva od auditiva, la presentazione allettante della realtà, la proposta di archetipi da imitare; insomma ricorrendo a tutto l'armamentario dello spettacolo popolare massificante di cui i registi conoscono l'esistenza e che essi stessi sanno mettere a buon profitto. In questa maniera lo spettatore, poco difeso, si lascia trascinare dallo spettacolo; partecipa ad esso, gioisce e trema tutte le volte che vede il suo eroe gioire o tremare.
E non è che ci sia, da parte del grosso pubblico, il desiderio di sottrarsi a tale influsso; anzi preferisce, il più delle volte, lasciarsi sopraffare dalle immagini, restar succubo di esse, e non provare il ben che minimo gesto di ribellione o di autodifesa.
È questa una verità ovvia; tuttavia essa ci serve per inquadrare più da vicino i termini del nostro confronto. Rimane, come si è visto, e come ognuno di noi può constatare, il cinema-spettacolo o cinema-consumo che fa la parte del leone, rispetto alle pochissime opere cinematografiche d'impegno civile che non raggiungono, salvo rarissime eccezioni, i grossi circuiti e sono relegati nel cine club o nei cinema d'èssai.
L'impegno civile, dunque, se vuole esprimersi, deve sottoporsi ad una regola del giuoco: deve non già andare contro il sistema, ma approfittare di esso, entrarvi e costringerlo ad assumere anche questo importante ruolo: quello di essere, appunto, civilmente impegnato a salvare l'uomo ed a porlo dinanzi alle sue problematiche.
So bene che, ai più, quest'ultima affermazione ha tutto il sapore della bella utopia che mai si realizzerà; eppure qualcosa mi pare ci sia, capace di aprire, sia pure con un po' di fatica, una speranza al futuro. Qualcosa, cioè, che pur sposando la tesi del cinema di consumo, tenda a rinsaldare sempre di più il

nesso di un impegno civile, il bisogno di guardare dentro alla realtà e di studiarne i problemi più scottanti. Rispondo subito all'obbiezione, che questo cinema di consumo è ancora una volta il tentativo operato dall'industria neocapitalistica di catturare e di fermare l'ondata contestativa che si va diffondendo in ogni settore (dai posti di lavoro alla scuola), facendo vedere, nella solita maniera persuasiva, che tutto sommato chi gestisce il potere non è insensibile alle istanze della base, e anzi si rende conto che qualcosa deve essere cambiato. Ma facendo ciò il potere si crea un alibi perché lascia che si stia a discutere su grossi problemi (penso per esempio ai film che riguardano la detenzione preventiva e la riforma carceraria, del tipo *Detenuto in attesa di giudizio*, per intenderci), ma poi non mette un po' di buona volontà per risolverli o per avviarli alla soluzione.
Questa obbiezione è vera. E dà ragione a tutti coloro che credono nel cinema — come crediamo tutti noi — quale strumento di comunicazione di efficace presa sulla coscienza individuale e collettiva. Ma a questa obbiezione si può anche rispondere che, pur accettando il concetto convalidato dall'esistenza di un tipo di cinema di consumo costruito come un alibi per certi autori di sinistra che non riescono a saltare del tutto il fosso e preferiscono stare un piede qua ed un piede là, e si accontentano di dare un colpo alla botte ed uno al cerchio, si potrebbe benissimo parlare di opere che, pur non rinunciando totalmente alla loro porzione di spettacolo, possono benissimo condurre un discorso di impegno civile. E qui mi riferisco alla lunga serie di film apparsi in questi ultimi mesi, in cui i problemi della convivenza civile ed umana sono stati con abbondanza trattati, senza interrompere quel flusso allettante costituito dallo spettacolo, o dalla comunicazione cinematografica. I titoli? Li sappiamo tutti, vanno da *La classe operaia va in Paradiso* a *La polizia ringrazia*, da *La violenza: quinto potere* a *Sbatti il mostro in prima pagina*, da *Il caso Mattei* a *Bronte*.
Ho buttato alcuni titoli, non a caso, per dire che in questi film nonostante, anzi proprio in virtù, della loro pregnanza spettacolare qualcosa s'è proposto a livello di presa di coscienza civile; qualcosa che, sia pure con le dovute cautele, dobbiamo riconoscere corrisponde ad alcuni fra i più importanti problemi del nostro tempo.
A questo punto, allora, non c'è che una conclusione.
Poiché non è possibile, almeno per il momento, cambiare totalmente il sistema, ma si può cambiare, poco per volta e sotto la spinta di una presa di coscienza sulla base — in questo caso, del pubblico —, perché non puntare su quest'ultimo? Perché non cercare di arrivare, senza soluzioni paternalistiche, ad una maggiore coscienza del fenomeno cinematografico? Perché non avvicinarlo di più non tanto ai problemi esterni, ma a quelli interni, vale a dire al problema del come si svolge la comunicazione cinematografica?
E qui torniamo alla solita questione che è oggetto del nostro intervento — dico nostro come rivista sulla comunicazione di massa — vale a dire alla questione della approfondita conoscenza degli strumenti del comunicare, e del loro funzionamento. Un modo, questo, di guardare in faccia la realtà e di promuovere in qualsiasi uomo una sensibilità più acuta del fenomeno.
Cinema di consumo ed impegno civile, a mio modo di vedere, possono coesistere; purché il sistema rinunci allo sfruttamento in chiave strettamente economicistica o, peggio, alienante dello strumento-cinema.

Relazione di Sandro Scandolara a nome della rivista « Cineforum »

L'USO POLITICO DEL CINEMA PER UNA NUOVA POLITICA CULTURALE

Gli impedimenti grammaticali e lessicali non solo agiscono come mezzo di repressione e di esclusione dal discutere ma anche mutilano le capacità espressive attive e passive, rendono minore la disposizione a leggere, ad esempio, un'opera di cinema che usi un linguaggio non solito, non trito, tendono ad appiattire tutto nel medio ceto dei buoni sentimenti, del brivido artificiale: se questo non è un tentativo di interclassismo culturale, non so davvero che altro nome dargli. Che cosa si può fare per ovviare in parte a queste gravi remore di varia natura che impediscono ai proletari di prendere parte attiva anche solo ad una discussione (non parliamo poi di decidere!)? Oltre ad alcune tecniche di presentazione, di scelta dell'ambiente e delle opere da discutere, credo che possa giovare una lettura dichiaratamente contenutistica, cioè politica dei films. Fino a non molto tempo addietro le discussioni in fin dei conti vertevano sprattutto sui valori formali delle opere e accennare al « messaggio » era da alcuni considerato già scorretto; col contenutismo certo si può cadere nel moralismo e nella censura perciò ho detto lettura contenutistica, **cioè politica.** Una lettura contenutistica è una lettura concreta che ricava dall'opera d'arte appunto quello che essa ha di caratteristico, di concreto da una parte e di comunicante, cioè di universale dall'altra, il suo essere insomma storicamente universale, universale concreta, appunto, per riprendere una millenaria intuizione aristotelica.
Una lettura contenutistica, cioè politica è storicamente e geograficamente situata, è verificata nelle sue connessioni reali con la condizione vissuta dal proletario nella sua altrettanto concreta situazione storica, territoriale, sociale. L'immagine filmica ha allora tutta la forza dell'evento che traduce, e tutta la capacità liberatoria che la scelta politica dell'autore ha saputo infondervi, oppure ha tutta l'ambiguità del discorso accomodato e la suggestione mistificante delle non scelte dell'autore. Una prima lettura dell'alfabeto potrebbe essere raggiunta ed acquisita quando un pubblico di operai o di contadini riuscisse a distinguere liberazione da mistificazione, a dire sì o a dire no di fronte al linguaggio del cinema, come agli altri. » (Lidia Menapace/Interclassismo culturale e lettura politica del film/CINEFORUM n. 91, aprile 1970).
La citazione di questo vecchio articolo della Menapace su « Cineforum » ci permette di ricordare da dove siamo partiti, cioè dall'esigenza di un discorso che non perdesse mai di vista i rapporti fra cinema e pubblico, fra autori e spettatori. Così nell'esercizio critico come nell'attività pratica di cineforum e di circolo e di gruppo, ci siamo sempre proposti di fare della critica non come elargizione di giudizi da prendere o lasciare, ma come sollecitazione ad uno sforzo comune di ripensamento e di difesa dall'aggressione delle immagini e degli schemi mentali, dei valori, dei modelli culturali che diffondono e rafforzano.
Per un certo tempo ci siamo illusi che bastasse fornire allo spettatore le « regole di lettura » di un film per rendere possibile tale ripensamento e far scattare i necessari meccanismi di difesa. Poi ci siamo resi conto che questo era — e resta — necessario ma non sufficiente. Miravamo infatti a sucitare un nuovo tipo di richiesta che fosse in grado di imporre via via il cambiamento dell'offerta ma abbiamo dovuto constatare che tuttalpiù contribuivamo a creare una nuova fascia di consumo: quella degli spettatori « esigenti » abbastanza numerosi da rendere conveniente anche una « produzione di qualità », ma non tanto da capovolgere le regole del mercato. Anzi, utilissimi a stabilizzarle perché la domanda della « qualità » non metteva in causa le fonti dell'offerta, i nodi strutturali della produzione cinematografica e del monopolio distributivo,

i centri di potere insomma responsabili della mercificazione del cinema e insieme del suo impiego come mezzo di condizionamento destinato ad assicurare l'intangibilità del potere stesso; infatti la lotta di classe va ben al di là del livello socioeconomico per estendersi al campo ideologico; attraverso la cultura dominante la classe al potere produce una serie di giustificazioni ideologiche che impediscono il riconoscimento di questa lotta e tendono a mantenere le condizioni di falsa coscienza per perpetuare le condizioni di sfruttamento (e a questo punto tanto più ingenue e risibili appaiono le posizioni, ribadite anche recentemente al convegno del sindacato dei critici a Firenze, di chi conferisce alla cultura un ruolo antagonista al potere).
Da qui comunque la polticizzazione del nostro discorso, sia nel senso di una lettura « politica » dei prodotti cinematografici (non solo l'analisi di quel che dicono e di come lo dicono, ma anche di quel che c'è dietro, dei meccanismi che li determinano, degli interessi a cui sono funzionali, dei miti che alimentano e dei modelli che impongono inavvertitamente allo spettatore, degli schemi mentali acritici che tendono a consolidare, dell'alienazione di cui sono frutto e strumento al tempo stesso e via dicendo), sia nel senso della sensibilizzazione e della mobilitazione del pubblico contro lo sfruttamento di cui viene ad esser fatto oggetto anche nel cosiddetto tempo libero.
Una precisa scelta di classe motivata e accompagnava tale impegno. Quel che importa però rilevare ora è che un indirizzo del genere non può non tener conto al tempo stesso del cinema come si vorrebbe che fosse e del cinema com'è. Senza inoltrarci troppo nel futuro (sino alla prefigurazione del giorno in cui tutti saranno in grado di scrivere con la macchina da presa) diciamo subito che il cinema a cui puntiamo dovrebbe essere « diverso » soprattutto nei suoi rapporti col pubblico: un cinema cioè che non deresponsabilizzi lo spettatore ma lo coinvolga ad ogni livello e in ogni fase, che gli si proponga non come oggetto da consumare, che riduce l'uomo stesso a semplice consumatore, ma come strumento da utilizzare, in senso creativo non meno che in quello della comunicazione e dell'informazione.
Chiaro a questo punto che non possiamo più parlare di un pubblico generico e indifferenziato, non possiamo ricadere un'altra volta nell'equivoco del « mercato » quale spazio in cui operare per determinare consumi più raffinati, ma dobbiamo riferirci al solo pubblico che storicamente sia qualificato a porre anche il problema del cinema in termini realmente alternativi: la classe lavoratrice con tutte le ridefinizioni che se ne voglian dare ma anche con quella discriminante di fondo che è la sua esclusione dalla proprietà dei mezzi di produzione, compresi i mezzi destinati alla confezione del « prodotto culturale », anche se vanno fatte le notevoli e ovvie differenze di peso fra quell'esperienza « culturale » veramente alternativa che è la lotta in fabbrica e l'impegno ad operare nello stesso senso ma sul piano più specificatamente culturale.
Bisogna comunque fare sempre i conti con l'esistente, per trasformarlo certo senza farsene catturare o condizionare ma anche senza abbandonarlo passivamente a chi lo gestisce ora. Ecco quindi la necessità di puntare, fin d'ora alla costruzione del cinema come vorremmo che fosse ma anche di valersi del cinema com'è.
Nel primo senso e solo in quello possiamo parlare di un cinema veramente politico: che sia tale cioè non solo per gli scopi che si prefigge ma anche e soprattutto per il modo in cui nasce, da un rapporto diretto e compenetrato (fino al superamento della divisione del lavoro anche in questo campo) fra chi dispone delle cognizioni tecniche necessarie e « quel » pubblico che è l'unico ad essere potenzialmente in grado di farne una realtà alternativa.
Un cinema di partecipazione a tutti i livelli incominciando da quello creativo, che superi i limiti un po' « missionari » in cui è rimasto chiuso fino ad oggi lo stesso cinema militante, che scaturisca da una chiara presa di coscienza — e insieme ne sia motivo di approfondimento — degli inscindibili legami tra i

problemi strutturali e i problemi sovrastrutturali da affrontare globalmente perché la strategia del cambiamento non soffra di rovinosi scompensi.
Solo questo secondo noi può definirsi cinema « politico », il che esclude a priori la possibilità che una tale definizione possa esser applicata — se non per comodità d'intesa, in riferimento ai temi e alle (false) intenzioni — ai film che escono dalle strutture attuali dell'industria cineamtografica (anche di quella di Stato) e si valgono dei suoi canali di diffusione: perché qui manca comunque la condizione fondamentale della partecipazione della classe, che non può esser surrogata dalle buone intenzioni dei singoli autori, quali che siano la loro capacità e la loro possibilità di conservare un maggiore o minore margine di reale autonomia rispetto ai condizionamenti delle strutture (quelle produttive, ma anche quelle linguistiche, dei codici spettacolari e della loro connaturata finalizzazione alla presa emotiva sul pubblico, inevitabilmente contrastante col principio della partecipazione).
Questo è il cinema com'è e che non diciamo certo di snobbare o trascurare ma che non può essere cinema « politico » bensì solo disponibile per un « uso politico ». E uso politico significa proprio come dicevamo prima metterne in luce anche i limiti gli equivoci e le ambiguità più o meno mistificanti cui è per sua natura condannato, per i compromessi cui finisce pur sempre per soggiacere, in maggiore o minore misura, ma soprattutto per quel rapporto — di per sè condizionante e spoliticizzante — con il pubblico che è inscindibilmente connesso al ruolo « illuministico » dell'autore.
Abbiamo sempre detto del resto che di tutto il cinema si può fare un uso politico, anche dei franchingrassia al limite, per non parlare dei « *Berretti Verdi* » o di « *La polizia ringrazia* », perché politico è l'uso che ne fa il sistema e che va quindi rovesciato quantomeno in termini di controlettura.
Ciò non toglie che si possano reputar più utili per tale uso i film del filone in parola: non perché siano riconoscibili come politici o perché l'impegno degli autori valga a liberarli dal marchio di menestrelli del padrone ma perché presentano, semplicemente, una maggior disponibilità di termini di riferimento, immediatamente percepibili, e di stimoli alla politicizzazione del discorso avviabile col film.
È una ragione pratica, di funzionalità, insomma che ce li fa preferire ma che risulterebbe a sua volta mistificante se si trasformasse in motivo di accettazione acritica di quanto i film offrono e di appagamento autoconsolatorio per determinati contenuti.
Non sono però solo motivi strumentali che ci spiegono ad una particolare attenzione al cinema di massa, nel momento in cui si consideri che il cinema militante (nel suo troppo frequente atteggiamento autoconsolatorio da pensionati della rivoluzione che rievocano le botte date e quelle, ben più numerose, prese) si indirizza a convincere coloro che sono già convinti e per essere più coerente e serio diventa non funzionale a contrastare l'influenza del cinema di massa; resta cioè scoperto il grosso spazio del cinema di consumo che rimane con la sua enorme influenza a condizionare lo stesso pubblico che faticosamente si indirizza al cinema militante.
Tutto il cinema è politico, s'è detto: domandarsi a chi serve la cultura, a chi serve il film è un primo passo per la percezione della condizione di sfruttamento e della propria falsa coscienza.
Possiamo cioè dire tutto il male possibile del cinema politico di massa: drammatizza i problemi, mistifica, sposta l'obiettivo delle lotte, tocca le conseguenze delle contraddizioni ma si guarda bene dall'accennare alle cause, critica il funzionamento delle istituzioni ma non si interroga sul loro ruolo e sulla loro funzione, mitizza degli « eroi », usa strumenti affettivi, uterini, non « politici », contribuisce alla paura del diverso; in definitiva corre il rischio di dare una copertura ideologica ai disagi, problematizza le contraddizioni reali che, se affrontate correttamente, mettono in crisi l'esistenza stessa del sistema. È attraverso il cinema, anche quello politico, che si può evitar di rispondere alle

contraddizioni del sistema: i reali bisogni non vengono più visti nella loro reale portata eversiva ma vengono « organizzati »; l'organizzazione ai bisogni, non l'eliminazione di essi è il risultato di una presa di coscienza deviata. È un rischio beninteso che sentiamo vivo non solo nella opera critica ma soprattutto nel-l'azione culturale di cineforum e di gruppo. Un rimedio a tale rischio è possibile solo quando si sposti il fuoco dell'attenzione dal cinema al pubblico e quando il cinema diventi uno dei mezzi da usare in un'opera più ampia di intervento sul territorio, in un contesto di interventi coordinati con il più ampio collegamento possibile delle forze di classe, con individuazione di una controparte precisa e immediata per evitare una continua fuga dalle responsabilità.

Non interessa pertanto rispondere direttamente al dilemma posto dal presente convegno in quanto rappresenta un dilemma che riguarda ancora l'« opera » cinematografica non ancora il pubblico, l'altro polo del rapporto comunicativo cui va spostato il fuoco dell'attenzione. Poiché se è vero che lo sfruttamento si elimina con l'eliminazione degli sfruttatori (eliminazione che confidiamo non debba essere fisica) è altrettanto vero che dobbiamo poter anche costruire delle persone meno adatte ad essere sfruttate.

Solo questa considerazione ci permette di occuparci ancora di cinema.

Relazione di Ciriaco Tiso a nome del Collettivo di « Filmcritica »

CINEMA POETICO / POLITICO O LA POLITICITA' DEL FILM

> **Oggi la legge impone di scrivere sui muri solo pubblicità, non poesia. Penso invece che occorrano poesie. La poesia deve nascere dalla pratica sociale** (J.-L. Godard) [1]

Permangono tra gruppi impegnati politicamente, ancora oggi, una serie di equivoci che riconducono il discorso filmico indietro, su posizioni superate, che rivalutano le vecchie soluzioni espressive o reintroducono momenti di contenuto affatto irrisolti nel contesto espressivo. Il termine « film politico » viene inteso nella sua accezione puramente esteriore, si elogiano le proposte apparenti e si elude il problema del *come*, dello svolgersi in tensioni coerenti di una scelta che è da ritenersi politica solo nella misura in cui riesce a incidere nei tessuti espressivi, ad essere in una parola, *poetica.* [2]
Gli errori e le ingenuità a volte commessi parlando di « cinema politico », sono tanti, o tanto gravi ed evidenti — e penso avranno conseguenze gravissime sia per il cinema, sia per la politica rivoluzionaria — che non possono essere taciuti.
Tutti forse sono d'accordo sul punto di partenza: *che cioè si possa parlare di cinema politico per quel cinema che esprime una visione rivoluzionaria del mondo.*
Ma i disaccordi incominciano nella pratica cinematografica, sia nel campo critico-teorico sia in quello della realizzazione. Nella realtà quali sono le opere filmiche che corrispondono a quel concetto di cinema politico, comune almeno entro un certo ambiente culturale di sinistra?
Qui si prospettano due linee essenzialmente diverse: una considera politiche quelle opere filmiche che puntano su *contenuti* direttamente riguardanti la politica, e tende a parlare di « cinema politico », l'altra, invece, considera *politici* quei film, che non solo sono portatori di contenuti direttamente politici, ma *che tali contenuti riescono anche a risolvere nello stile filmico*, in una *forma* politica e dialettica, tendendo a parlare piuttosto di *cinema politico* in senso più generico (o forse in senso più specifico, ma senza virgolette).
Queste sono le posizioni principali che si diramano poi in mille rigagnoli individuali o di gruppo.
La prima concezione, quella che tende alla affermazione di un « cinema politico », riguarda innanzitutto *quel cinema fatto da militanti*: produttori, registi, distributori, esercenti, che hanno una visione politica e di classe precisa, che intendono un film come « fatto » politico, con propositi informativi e spinte concrete ad azioni politiche. Tale tipo di cinema va dai *cinegiornali liberi*, dalla sinistra parlamentare comunista (come l'Apollon di Gregoretti) a quel particolare cinema che va sotto il nome di *film-ciclostile-manifesto*, fa capo alle sinistre extraparlamentari ed è inteso come momento organizzativo e di lotta contro il sistema.
Nella stessa categoria può anche rientrare il cinema fatto nei vari Paesi in lotta contro l'imperialismo neocoloniale americano, come il documentarismo

[1] J.-L. Godard, *Cinema-provocazione*, in « Filmcritica », 1969, 194, p. 3.
[2] Edoardo Bruno, *introduzione a Cinema poetico/politico* di C. Tiso, La nuova Sinistra, Ed. Samonà e Savelli, Roma 1972.

cubano e i film-giornali di Santiago Alvarez, il cinema boliviano di Sanjinés, il cinema-guerriglia dei cineasti del Vietnam del Sud, e soprattutto il *cinema-atto* proposto dagli argentini Getino-Solanas di cui il massimo esemplare rimane ancora oggi *La hora de los hornos* (L'ora dei forni) di Solanas: un cinema-azione cioè che si pone nell'America del Sud come terzo cinema *in* opposizione sia al *primo cinema* (quello commerciale e coloniale americano) sia al *secondo cinema* (il cinema d'autore più tipicamente nazionale come, in Brasile, il cinema di Rocha).

Tutti coloro che sono coinvolti in questa prima maniera di intendere « il cinema politico » partono ovviamente dal presupposto che un film diventa politico per il fatto stesso e nel momento stesso che propone o documenta da un certo punto di vista politico (a priori) un fatto socio-politico, anche non propriamente rivoluzionario.

Essi credono cioè che la ideologia politico-rivoluzionaria e la sola posizione di militanza possano bastare a costruire un film (un cinema) politico e rivoluzionario. Tale errore è commesso a vari livelli e a vari gradi naturalmente, ma è commesso da tutti gli aderenti a questa concezione, diciamo, *contenutistica* di « cinema politico ».

Può star certamente bene (anche se può non interessare) che i « movimenti gauchistes » in genere facciano i loro film-ciclostile, o che il P.C.I. faccia cinegiornali e film con storie politiche, ad una condizione: che la militanza non sia disgiunta dal cinema, in quanto il cinema è una arte basata anch'essa, come le altre arti, su delle convenzioni intorno a cui il reale (la militanza, la ideologia, la politica, la vita) agisce da campo di riferimento indiretto, esterno direi; mentre il fatto reale a cinema è dato dalle regole di una convenzione che richiede non una fredda applicazione tecnicistica soltanto (ma almeno questa) bensì una risoluzione *stilistica* in ogni caso (o *formale*, se proprio non vogliamo dire stilistica, o ancora meglio *strutturale*). Pertanto i vari tipi di « cinema politico » accennati in precedenza possono senz'altro assolvere a compiti di controinformazione o di informazione libera, di cui le sinistre hanno bisogno, a patto però che i loro autori tengano presente che in ogni caso, nel comporre questi lavori, essi hanno tra le mani alla fin dei conti non mai il fatto ma l'*immagine* di un fatto (cosa semplice e banale ma importante e di cui ci si dimentica da parte dei militanti), e che l'immagine richiede, come il proletariato, i suoi diritti, ha le sue leggi da affermare; ed è inutile cercare di impedirglielo, altrimenti l'*immagine* si rivolta violentemente, trasformando i rivoluzionari in reazionari e la *lotta di classe* in *passività e aridità* di classe o, come direbbe Godard, in « lotta di classe ».

In altri termini il presupposto primo perché si faccia cinema rivoluzionario consiste nel conferire alla immagine filmica una struttura rivoluzionaria; e cioè bisogna incominciare col riconoscere libertà alla immagine se con essa si vuol fare un discorso libero.

Tuttavia questo tipo di « cinema politico » conserva comunque il pericolo di ridurre il fatto politico, che richiede soprattutto azione, in un fatto puramente discorsivo e di dialogo, di proponimenti invece che di intervento concreto. Ad ogni modo non credo che il cinema sia il mezzo più idoneo per fare azione politico-rivoluzionaria reale così come non lo sono la letteratura, il teatro, la musica, la pittura, ecc. Servirsi del cinema per fare giornali e ciclostilati e manifesti (al di là del fatto artistico) può forse solo salvare la coscienza dei compagni marxisti-leninisti e compagnia. Fare un film di documentazione sulla lotta nel Vietnam può servire come non può servire: dipende da chi lo fa, *per chi* lo si fa e *da come* lo si fa. Può servire se è fatto dai guerriglieri vietnamiti per la gente per cui lottano contro l'imperialismo americano (e potrebbe costituire una conoscenza dei fatti dall'interno anche se mostrato in Europa o in altri paesi) pur spingerla a un'azione concreta; non servirà a niente se deve solo salvare la coscienza, e ciò avviene sempre quando un film sul Vietnam, sull'Africa o sul Sud America è fatto da un europeo, anche il più impegnato nei

riguardi della realtà di quei paesi. Bisogna sempre stare attenti che interessandosi del « Terzo Mondo » non si faccia pur sempre del colonialismo. Perciò il film sul « Terzo Mondo » dovranno farli quelli del « Terzo Mondo » *per la gente* che *loro* riterranno opportuno, *con i modi* che *loro* troveranno e *con i mezzi* che **loro** si procureranno (glieli daremo noi, se loro li chiederanno finché non potranno averli liberamente nel loro paese).
A meno che un italiano p.e. che si propone di realizzare un film su una realtà estranea non riesca a trovare, nel filmare, la giusta distanza tra camera e realtà oggettiva di modo che la estraneità esistente tra il regista e la realtà presa in esame venga denunciata dalla camera e diventi il senso primo del film; il che è avvenuto, che io sappia, in un solo film fino adesso in Italia e precisamente in *Tropici* di Gianni Amico... Ma allora come si vede il problema della *politicità* è sempre essenzialmente un fatto di posizione artistico-morale, un fatto *poetico* e non ingenuamente *politico*, un fatto *estetico*, cioè un fatto di *eticità.*
Non esce dai limiti di una concezione contenutistica del « cinema politico » lo stesso Baldelli nella sua ricerca di « tre ipotesi (complementari) di lavoro » per un « cinema politico ». « In primo luogo, egli dice un *cinema d'intervento*, sul vivo: senza ambizione di durata e compiutezza, capace di calare nelle situazioni concrete, come un volantinaggio cinematografico »[3]. Ci risiamo. Valgono qui le critiche mosse avanti a tale tipo di cinema, aggiungendo che non si vede in che modo il cinema per la sua particolare complessità tecnica (anche nei casi più semplici) possa tenere il passo con avvenimenti reali.
La *seconda tendenza* invece, quella che sostiene non un « cinema politico » ma un *cinema politico*, fa capo al gruppo « Dziga Vertov » che ha fatto di Godard il « suo » regista, producendone tutti gli ultimi film: da *Pravda* a *Lotte in Italia*, da *Vento dell'est* a *British Sounds* ecc.
Il gruppo « Dziga Vertov » non accetta un « cinema politico » che si limiti a proporre dei contenuti « avanzati » o « rivoluzionari » ricadendo nella concezione borghese dell'immagine, e sta cercando di ritrovare la politicità rivoluzionando il cinema in quanto tale attraverso un tipo di film che essenzialmente denunci prima di tutto l'ideologia che lo ha prodotto e mostri addirittura il proprio processo di produzione, smascherandone la peculiarità borghese e capitalistica; un cinema che parte da un autocritica linguistica e tecnica per arrivare a una critica radicale del sistema che permette la « fattura » di un film, sia anche il più rivoluzionario; il gruppo « Vertov » si mette per questa via al servizio della militanza marxista-leninista.
Godard infatti ha affermato molto esplicitamente e, come al solito, lucidamente che *la lotta di classe in un film è la lotta di una immagine contro un'altra immagine, di un sonoro contro un altro sonoro.*
E infatti tutti questi ultimi film, che potremmo definire « militanti », di Godard, partono da una indagine saggistica socio-politica di base che però viene condotta parallelamente e dialetticamente con una indagine che riguarda il cinema; e il tutto si risolve sempre, anche nei casi meno riusciti, *stilisticamente.*
In questi film « militanti » di Godard, anche nei casi in cui vengono cancellati completamente la storia, il soggetto e il personaggio, non c'è mai solo documentarismo nel senso più arido e negativo della paorla: c'è ideologia, politica, ma soprattutto ancora, poesia. *In Vento dell'est*, *Lotte in Italia*, *British sounds*, ecc. la politica crea l'estetica e l'estetica ridà la politica. Jean-Luc Godard si autodistrugge continuamente avvicinandosi sempre più al punto di vista eizensteiniano, riprendendo i procedimenti di un cinema razionale, valorizzando il montaggio quale strumento filmico essenzialmente critico, e rinunciando magari alla maggiore « complessità » dei suoi film precedenti. Egli afferma così la sua politica in modo più esplicito, da militante convinto.

[3] P. Baldelli, *Il « Cinema politico »*, in Cinema e Rivoluzione n. 1 « Cinema e lotta di liberazione », La nuova Sinistra, Ed. Samonà e Savelli, Roma, 1970, p. 11.

Questa seconda posizione, pur entro certi limiti « politici » a priori, mi sembra molto più avanzata della precedente.
Tuttavia ancora si sentono i limiti di una simile posizione. E, ad una ulteriore considerazione, può sorgere spontaneo chiedersi: ma *Lotte in Italia* è veramente più politico di *Pierrot le fou*? E quanto *Pravda* è più politico di *Vivre sa vie*? Bisogna tuttavia riconoscere che entrambe queste due concezioni (una *contenutistica*, l'altra più *formale* ma sempre nei limiti di un determinato contenuto « politico ») peccano di dogmatismo e credo non soddisfino già più né chi ama il cinema (pur non odiando la politica rivoluzionaria), né chi ama la politica (pur non odiando il buon cinema).
Questa constatazione ci porta a ricercare una più ampia concezione di *cinema* politico che sia essenzialmente « politico » nei modi della struttura, contenga o no dati e fatti che riguardano direttamente la « politica ».
Il cinema non serve a sparare, non serve perciò a fare la rivoluzione. Questo dovrebbero tenere in mente tutti i veri « rivoluzionari » del mondo. Il cinema non serve a niente. O forse serve a conoscere. E allora il problema della politicità del film va impostato diversamente. Impostiamolo diversamente. Cominciando col dire che non sempre l'ideologia rivoluzionaria genera un cinema rivoluzionario, mentre *un cinema rivoluzionario genera sempre una ideologia rivoluzionaria*; non la « politica » genera un « cinema politico » ma un film politico genera « la politica ».
In altri termini un film è *politico* in ogni caso solo se è *cinema* e non per il solo fatto di trattare la « politica ». E perché il cinema sia un fatto politico è necessario che sia libero, libero dalla servitù della gleba della quotidianità, la quale, come sostiene Sklovskij, avrà una parte nel momento creativo solo come riempimento delle forme.
È importante precisare queste piccole cose soprattutto perché quando si parla di « cinema politico » solo raramente ci si riferisce a quel tipo di cinema-ciclostile-giornale-manifesto o al cinema-saggio di Godard, ma il più delle volte si intende parlare con seriosa e ridicola presunzione di tutto quel cinema che tratta di una storia politica, che si basa cioè su un fatto di cronaca politica o di cronaca-denuncia politico-sociale.
Ricordando ancora Skolvskij dirò che l'agitazione, la propaganda e la lotta svolte in un film o in genere in una opera d'arte sono assolutamente inutili e il più delle volte finiscono per divorare se stesse.
Al di là di quel particolare tipo di cinema inteso come giornalismo filmico, può esistere un « cinema politico » quasi come fosse un nuovo genere? Si può parlare, senza cadere in ingenue banalità, di un « cinema politico » come si parla di un « cinema giallo »? Non credo che si possa, in quanto il termine « politico » di per sé investe uno spazio di significazione molto più vasto del termine « giallo ».
Una volta riconosciuta l'esistenza di un « cinema politico » viene spontaneo chiedersi che cosa è tutto l'altro cinema; che cosa è anzi il cinema se non un fatto politico. E allora forse le distinzioni vanno fatte diversamente. Esistono certamente dei film basati su fatti politici, ma non per questo possiamo chiamarli « politici » ipotizzando l'esistenza di un « cinema politico ». Possiamo chiamarli film « sulla » politica e cinema « sulla » politica. La *politicità* del film va stabilita con altri metodi meno parziali e più seri. Ma allora ci si può chiedere: tutto il cinema è politico? Forse sì. Anche se esiste del cinema politicamente reazionario e altro rivoluzionario. E se vogliamo dare, con maggiore tendenza, al termine « politico » un valore solo rivoluzionario, come mi sembra giusto (la reazione non è politica) allora diciamo che esistono film rivoluzionari e film reazionari, film politici e film qualunquisti: ma la loro politicità e impoliticità o apoliticità e qualunquisticità va fissata in base ad altri principi che non siano quelli dell'argomento da essi trattato.

In che rapporto sta il cosiddetto « cinema politico » col cinema in generale?

In un rapporto totale e insieme in nessun rapporto in quanto tutto il « cinema » è di per sè un grande fatto politico.
Meglio forse sarebbe intendere l'aggettivo « Politico » spesso applicato ormai alla parola « cinema » come « critico-rivoluzionario »: allora la domanda posta sopra diventa più legittima in quanto esiste un « cinema » che sempre è « politico », ma raramente è davvero « critico » e « rivoluzionario ».
Si capirà meglio allora come siano destinate a cadere distinzioni nette tra film-manifesto, film-saggio, e film a « soggetto-storia politico-culturale-sociale. Non in ogni caso, invece, entriamo nell'ambito di una operazione critica e rivoluzionaria.
Di conseguenza l'aggettivo « politico » appiccicato al cinema, per poter assumere valore critico e rivoluzionario deve passare da una considerazione puramente contenutistica ad una valutazione strutturalista, stilistica, e bisogna portarsi dal piano pre-pro-filmico a una dimensione prettamente filmica, dal piano dei significati e dei contenuti al piano delle forme, dei segni e delle espressioni significanti, dal piano della lingua e della scrittura al piano dello stile.
Vedremo così che le differenze si compenetrano e si annullano o si accomunano nel *loro essere politiche* per tornare a differenziarsi *nel loro essere o no critiche e rivoluzionarie*, nel loro essere *più* o *meno* rivoluzionarie e critiche.
Potremmo così dire che il cinema di Petri è un cinema « sulla » politica, il cinema degli extraparlamentari un cinema di controinformazione politica, il cinema dell'ultimo Godard un cinema di critica politica e filmica, e il cinema di Truffaut, Buñuel, Hitchcock, Chabrol, cinema soltanto. Ma a guardar meglio, le cose sono senz'altro reversibili perché in Truffaut, ad esempio, ci sono chiari segni di controinformazione e di critica politica, e in Petri o in Damiani c'è il fattore cinema.
Tutto sta però a vedere « come » in un film ci sono questi vari elementi.
Allora vedremo che in Petri, Damiani, Maselli ci sono solo fabulazioni sulla politica più scritte che espresse e l'elemento « cinema » rimane volgarizzato dalle fabulazioni politiche e col cinema si volgarizzano anche le buone intenzioni politiche di partenza.
In Godard invece cinema e fabulazioni politiche e critiche trovano sempre equilibrio a livello stilistico.
In Truffaut, Buñuel e Chabrol il cinema, realizzato in una dimensione di stile, coinvolge tutti i vari tipi di fabulazioni e li risolve nella espressività stessa della immagine filmica. Nei film-manifesti spesso non rimane niente, né film né manifesto, forse rimane solo l'illusione dell'uno e dell'altro. Ma perché vogliamo riportare l'accento sul fattore *stile* piuttosto che sul fattore *scrittura* o *lingua*, sulla struttura delle forme piuttosto che sui valori di astratti contenuti?
Perché il film è in primo luogo un film. Cioè una opera che vive di legge proprie, che vive della propria struttura e non dei significati che vi si possono eventualmente ritrovare.
Ogni film è sempre il racconto di una storia — anche se questa storia è rappresentata dalla presenza di un oggetto — insieme la storia di una idea e di una ideologia, è *il racconto di una storia e insieme il racconto della « politica » di quella storia.* Non bisogna mai scindere le due cose, ma è bene in ogni caso portare a livello di metafora le due cose insieme e evidenziare all'interno del « racconto » della storia che il film contiene la « politica » di quella storia di cui in ogni caso un film è « formato ».
Ogni film è sempre quindi, diciamolo il racconto documentato o inventato di una storia raccontata e con essa la politica di « chi » racconta e di coloro per cui si racconta.
Pertanto più importante della *storia* che si narra, è scovare la *politica* di questa storia e i rapporti che strutturano (legandoli o slegandoli) i suoi elementi: e narrazioni. Tutto è sempre una questione di stile, di espressione, di poesia.
ciò è difficile e sfugge spesso a una critica o a uno studio disattento o improntato a pregiudizi.

In altri termini, io posso filmare un uomo che fa politica, o un operaio al lavoro o un fiore che sboccia o un bambino che fa la pipì, o una farfalla che vola, o una pietra immobile, l'operazione deve essere la stessa ai fini di una visione che non vuole essere solo politica, ma anche critica e rivoluzionaria; è sempre in ogni caso una questione di stile, di forma, di strutture, di espressioni e non di valori a priori. In ogni caso si filma un lavoro è cioè una « politica »: e la portata rivoluzionaria e critica di tale « politica » dipende dalla maggiore o minore capacità del regista di esprimerla con lucidità o assoluta follia, che è la stessa cosa. È sempre il « come » viene realizzato, « formato » un lavoro, a conferire vera politicità al film e non il fatto che esso mostri un lavoro invece che un altro, un operaio invece di un padrone, un poliziotto che picchia invece di un poliziotto che ama, un industriale invece di un barbone, un borghese invece di un proletario, un bambino invece di un uomo, un fiore invece di una merda. Non fa differenza che un film sia documentario o a soggetto: Joris Jvens è in ogni caso un poeta come lo è un regista che fa grandi film a soggetto perché in Ivens gli oggetti sono animati dalla camera, perché Ivens rende umane le cose, esprime, dà stile, fa arte, poesia e così politica rivoluzionaria e critica sociale. E così Flaherty. Non si può dire, invece, la stessa cosa per i documentaristi inglesi per esempio o italiani o per la maggior parte dei documentaristi televisivi, perché qui il cinema è asservito alle cose, perché essi filmano la materia come se fosse un qualcosa che non li riguarda.
Non si tratta quindi di contenuti, di storie, di manifesti, di narrazioni o non Si va assistendo sempre più oggi, nei registi, ad atteggiamenti missionaristici o didattici che portano spesso a risultati filmici deplorevoli e a risultati didattici veramente poveri o semplicistici. Ma è proprio necessario, viene spontaneo chiedersi, per comunicare delle cose alla gente, che io parta, in arte, da propositi didattici? Per quanto mi riguarda i professori, con le loro lezioni imparate a memoria, mi hanno sempre insegnato ben poco, e così i preti, con le loro prediche, e così i politicanti, con i loro comizi. La gente per strada, i libri letti liberamente anche per caso, le cose stesse mi hanno sempre detto molto di più e mi hanno lasciato libero di riflettere. In arte è molto più evidente questo frainteso. Perché insomma per dire qualcosa sulla politica e sulla società agli spetattori io debbo fare i comizi, dei film-comizi? Dov'è scritto? Io so solo una cosa semmai, che avendo coscientemente scelto di far cinema — dico nel momento che uno fa una simile scelta — devo onestamente far cinema, e fingere magari di parlare di tutt'altra cosa che di politica. Bisogna lasciar liberi gli spettatori se li si considera intelligenti. Essi dovranno sforzarsi un po' di più, ma so che possono farlo, devono farlo, perché senza sforzi nessuno ha mai concluso niente di importante.
Per impostare il problema correttamente bisogna allora sgombrare il terreno di tutto quanto ci sembra equivoco, incominciando dalle etichette contrapposte: *cinema borghese* e *cinema rivoluzionario.* Che significa una simile distinzione? Non significa assolutamente niente, anzi è addirittura pretenziosa.
Specifichiamo meglio. Questa distinzione va bene ed è certamente giusta per i Paesi non ancora completamente americanizzati dove c'è un cinema borghese-neocoloniale e per contrapposizione (in quanto ci sono dei movimenti concreti di lotta rivoluzionaria) un cinema rivoluzionario, di guerriglia. Fare in Italia invece una netta distnizione tra cinema borghese e cinema rivoluzionario in base a dei contenuti o presupposti produttivi distributivi, e comunque intenzionali, è per lo meno poco intelligente e ancora una volta un modo per evadere la realtà e salvarsi la coscienza. La verità è che in un paese capitalistico tutto appartiene al neocapitalismo, e quindi alla borghesia, in quanto prodotto del capitale, ideologie rivoluzionarie comprese.
Questo va tenuto ben presente da chi voglia veramente battersi per rovesciare le posizioni. E incominciando ad essere dei lucidi realisti (per poi poter usare la utopia), diciamo che siamo tutti (anche i militanti di estrema sinistra) dei piccoli borghesi tra grossi borghesi, dei piccoli capitalisti tra grossi capitalisti. Senza

farci illusioni. Non esistendó quindi in Europa una situazione rivoluzionaria non si può parlare di un cinema rivoluzionario come dato di fatto; e se ne potrà parlare solo in termini diversi da quelli di ordine produttivo e contenutistico o anche distributivo; se ne potrà parlare forse *in termini che riguardino strettamente la struttura filmica.*

Quindi non ha neppur senso parlare di autori borghesi in contrapposizione di chissà quali autori non borghesi. Non ha senso dire che Benuel, Truffaut, Losey, ecc. sono autori borghesi mentre i registi del movimento studentesco sono autori rivoluzionari. E' assolutamente ridicolo. In Italia, ripetiamolo, non è come nel Sud America, o in Africa dove esiste una borghesia neocoloniale e un (sotto) proletariato ben precisi.

Le differenze certamente vanno fatte anche in Italia o in Europa ma in termini diversi.

Dal piano dei contenuti dobbiamo cioè passare al piano delle forme. Useremo anche noi i termini « borghese » e « rivoluzionario », ma li useremo ben sapendo che li riferiamo alle qualità delle opere e degli autori e non alla loro appartenenza ad un gruppo politico o ad un altro; o meglio, la appartenenza di un autore ad una ideologia più che ad un'altra ci interessa, ma dobbiamo stabilirla a partire dal cinema che fa e non da una ipotetica ideologia a-priori. Stabiliremo così che Jacopetti è un fascista perché il suo cinema è strutturalmente fascista, ci accorgeremo che Ford (che passa per un razzista) è un rivoluzionario e che Hitchcock, che passa per un anti-comunista, è un marxista vero, ecc.

Non è neppure azzardato dire che forse i film con più elevato potenziale di *politicità* vanno ricercati tra le opere del cinema « under-ground » americano (quelle meglio riuscite artisticamente di Mekas, Brakhage, Markopoulos, Warhol, ecc.) che ad una prima lettura possono sembrare le meno impegnate politicamente.

Si dice anche: perché un'opera possa dirsi politica deve poter essere fruita dal proletariato, dalle masse proletarie. E allora si cerca di fare delle opere politiche « popolari » ricorrendo agli elementi esteriori, al soggetto che parla di cronache politiche popolari (cfr. tutto il cinema di Salce, Zampa, Scola, ecc.) o anche i vari film fatti, però già ad un altro livello, dagli Orsini, Pontecorvo, Costa-Gravas, ecc.) senza mai curarsi di fare un film *strutturalmente* « popolare » o « politico »; per cui va a finire che da questi soggetti derivano film assolutamente melodrammatici o bozzettistici che di rivoluzionario o poiltico o popolare non hanno più neppure il soggetto originario e denunciano solo la ingenua (o furba?) superficialità degli autori.

Il discorso della *politicità* va dunque impostato diversamente; bisognerebbe dare al film una *struttura* politica, dialettica di modo che il film venga presentato sempre come un lavoro, una attività e non mai come un gioco o un ozioso sbarrare gli occhi.

Ammesso dunque che non esiste un cinema « rivoluzionario » ma che esiste solo un cinema borghese (il cinema è della borghesia: è la borghesia che lo ha inventato, che lo ha posseduto, che lo possiede e se lo tiene ben stretto); è in questo ambito che possiamo fare un cinema *per* la rivoluzione, per una rivoluzione, per una rivoluzione però che, trattandosi di cinema, deve incominciare all'interno del cinema stesso e non al di fuori. Per fare un cinema proletario, dobbiamo incominciare a fare un tipo di cinema che *proletario* sia nella sua *struttura*, non in quanto composto su un tema « proletario » (potrebbe anche essere un tema proletario a patto che non venga poi abbandonato a se stesso ma strutturato, composto in *modo proletario*).

Si cercano di fare film su testi (soggetti) politico-rivoluzionari, ma basta questo ad ascrivere i film che ne derivano ad una categoria precisa di « cinema politico? ».

L'equivoco è evidente e le sue conseguenze potranno essere tanto gravi per il cinema sia per la politica che va smontato scientificamente, metodologicamente, cominciando col dire che ogni film che non sia risolto artisticamente (stilisticamente) non è né didattico né scientifico né documentaristico, né concettuale

né politico, anche se tratta di materia documentaristica didattica scientifica concettuale politica.
Quando invece un'opera filmica si risolve nella dialetticità della forma-dimensione artistica è in ogni caso scientifica didattica documentaristica concettuale politica, anche quando il suo rappresentato globale (la materia profilmica di base) sia quanto di più lontano ci possa essere dalla realtà scienza didattica filosofia politica.
Il cinema veramente degno di questo nome è sempre politico.
Sarebbe meglio, a sottolineare la vera politicità di un film, usare il termine *tendenza critica* visto che aggettivi come « ideologico » o « politico » sono stati già definitivamente mistificati da tutta la critica ufficiale e incompetente e anche da certa critica specializzata ma volgarmente marxista; che significa poi un cinema aperto e vivo, che abbia tutti i caratteri della ironia, della cattiveria, della elisse, della lucidità folle, della coerenza, logica e razionale.
La *politicità* dell'opera va quindi ricercata in una dimensione che superi sia il concetto (a proposito di immagine cinematografica) di «impressione della realtà» affermato a suo tempo da Metz o quello di « realtà tout court » di Pasolini, in una dimensione semiotica ed estetica, in una visione più complessa dell'opera filmica come oggetto artistico « eterogeneo », la cui unità specifica è necessariamente fondata sulla compresenza di vari elementi eterogenei conviventi in un rapporto di autonomia-interdipendenza, come ha notato Garroni, nel suo libro: « Semiotica ed estetica ».
Bisogna tener presente che l'immagine filmica è sempre il frutto di un processo-rapporto interazionale-transazionale tra realtà, mezzo cinematografico, mondo culturale-ideologico dell'autore che guarda la realtà e guida il mezzo cinematografico, e pubblico fruitore.
Una immagine filmica è ciò che è in essa e ciò che è fuori di essa contemporaneamente. Il suo valore è un valore di povertà, per riprendere un noto concetto sartriano dell'arte. Il suo valore non è proporzionale alla quantità di realtà che rappresenta, ma alla qualità dei modi rappresentati e alla quantità di carica e tensione allusiva che essa conserva. Una immagine cinematografica di un volto di donna non è bella o brutta in quanto rappresenta il volto di una bella o una brutta donna, ma in quanto critica (intellettualizzandola) la bellezza o la bruttezza della donna reale integrandola in un discorso poetico (intellettuale) bidimensionale, metonimico e metaforico insieme.
Una immagine (un film) insomma non è significante (e politico) perché è reale come dice Pasolini, ma proprio *perché* e *in quanto* rompe, critica e politicizza il reale; e non solo perché è sintagma, come afferma Metz, ma anche perché è paradigma e cioè non solo per la sua funzione referenziale, ma anche e soprattutto perché ha funzione metaforica.
Una immagine cinematografica è individuale e sociale insieme; ha una significazione in se stessa e un valore che le deriva dal contesto.
In definitiva ogni immagine è sempre un risultato di selezione e combinazione; una immagine è una immagine in quanto animazione di un mezzo meccanico(la cinepresa), intellettualizzazione della realtà e realizzazione dell'autore.
Una immagine cinematografica è tale in quanto, parafrasando Panofsky, è dinamizzazione dello spazio e, parallelamente e contemporaneamente, spazializzazione del tempo.
E in quanto è ancora (si può aggiungere) concretizzazione della concettualità verbale e della ritmicità sonora e intellettualizzazione (concettualizzazione e ritmizzazione) della realtà.
In altri termini, per sua essenza, l'immagine filmica è fornita sempre di una potenziale capacità politica. Ma perché questa capacità venga affermata in modo rivoluzionario e non reazionario, bisogna certamente ricorrere ad una struttura coerente sia a livello di inquadratura, sia a livello di sequenza, sia a livello dell'intero svolgimento narrativo del film.
Perché quindi il film sia razionale critico dialettico politico e di tendenza

deve in ogni caso presentare una ricca struttura narrativa esplicita. Ma ciò non vuol dire che nel film sia indispensabile la trama, ma che ci sia almeno un tessuto narrativo, cioè delle cose da dire e da mostrare con coerenza logica.
Il concetto di cinema di tendenza critico-politica va delineato come superamento dei fini artistici ed anti-artistici, per affermare il criterio della razionalità.
Un cinema di tendenza politica in quanto stile, che abbia cioè superato le fasi della sola scrittura e della sola lingua, come si è venuto fin qui prospettando, va naturalmente inteso in senso del tutto antidogmatico e antilimitativo, coinvolgendo senza pregiudizi di sorta le tematiche e le stilistiche (le espressioni) più eterogenee, dal realismo al surrealismo, dal razionalismo all'irrazionalismo all'assurdo e contraddistingue tutti i veri grandi maestri del cinema da Griffith a Stroheim, da Murnau a Ford, a Mizoguchi, a Rossellini, a Bunuel a Godard a Truffaut, a Hitchcock a Polanski a Skolimowsky ecc.
Prendiamo Bunuel: la sua opera è forse tra le più folli della storia del cinema eppure è una delle più lucide. E in questa compresenza strutturale di lucidità e follia risiede la politicità della sua opera.
I modi che il regista ha di mostrare la sua coscienza rappresentativa e concettuale sono infiniti e vanno dal melodramma allo straniamento ironico, ma non ammettono lamentele ed estetismi sentimentalistici e acritici ritorni idealistico-decadentistici.
In questo caso si farebbe opera assolutamente impolitica. Una opera filmica quindi che voglia essere politicamente valida lo sarà soprattutto nella lucidità della struttura, nell'esatto andamento del ritmo, nella armonia delle forme iconiche, nella composizione intellettuale di ciascuna immagine che non deve esprimere o rispecchiare la realtà storica o politica sociale in cui nasce e da cui nasce, ma deve, in quanto oggetto filmico con leggi proprie consistenti innanzitutto nella propria oggettività, portare in se la capacità di inventare tempi e ideologie nuove.
Bisogna però stare attenti nel definire gli elementi cinematografici adatti a rendere questa coerenza filmica e nell'affermare categoricamente che nel cinema solo l'immagine montata è intellettuale e significante. E' un pericolo in cui sono caduti tutti, sia i sostenitori dello « specifico » sia teorici come Barbaro e della Volpe, sia alcuni strutturalisti moderni.
In realtà, ogni inquadratura (anche un dettaglio) in quanto intellettualizza (perché fatta da un entelletto che si serve della cinepresa) la realtà, ne idealizza tempi e spazi al punto che, come d'altra parte certe tendenze del cinema contemporaneo confermano con l'uso frequente (anzi di moda ormai) del piano-sequenza, si potrebbe fare anche un intero film con una lunga inquadratura se il ritrovamento di adeguati mezzi tecnici permettesse un giorno di caricare la cinepresa con un rullo di pellicola vergine della durata di un'ora e mezza; e il film non risulterebbe necessariamente naturalistico, potrebbe addirittura essere surrealista. Forse che un piano di Bunuel non è già surreale a sè stante, prima che venga legato ad un altro piano?
Quindi diremo che anche se carrello e panoramica introducono nel film un tempo e uno spazio reali non producono mai una immagine naturalistica e sono addirittura molto più efficaci politicamente in quanto rompono l'idealità dei tempi e degli spazi creati dal montaggio e ne affermano la intellettualità, creando una spietata dialettica tra idea e materia in modo molto più reale e più esatto e coerente, a volte, che non il montaggio.
D'altra parte, ancora oggi molti semiologi riconoscono una possibile modellizzazione(pezzi filmici significanti e convenzionalizzabili) solo a livello sintagmatico e non anche a ilvello paradigmatico, a livello di immagini in connessione e non anche a livello di immagini singole. Ancora cioè si stenta ad accettare che il segno-immagine in quanto tecnico-intellettuale rompe quella analogia su cui pure si basa a un livello elementare e diventa intellettuale e quindi ideale e quindi si avvia anche a diventare convenzionale-sociale. D'altronde affidare la idealizzazione del tempo e dello spazio filmico solo al momento sintagmatico (il montaggio) non solo significa rimanere legati ancora al concetto di « specifico » cinema-

tografico, ma è anche in un certo senso assurdo in quanto il montaggio (come atto tecnico e sintattico che lega diverse inquadrature tra loro) se legando due inquadrature insieme può raggiungere un significato è solo perché lega dei segni ciascuno dei quali già significa di per sè. Ogni segno-immagine è già polisenso in quanto realtà cine-idea-lizzata da una intellettualità. L'immagine di un volto non significa solo quel volto, ma quel volto inquadrato in un certo modo, in movimento o fisso, musicato, parlato, con questa durata e in questo spazio, ecc. E', per esempio, interessante rilevare come in molti autori moderni si nota sempre di più un tipo di montaggio tendente a slegare più che a legare le inquadrature, a valutare le immagini singole (dati già come blocchi sintagmatici significanti e internamente montati) più che i loro legami.
In Godard per esempio il valore di due inquadrature legate insieme non sta nel loro legame-somma, ma nel loro legame-opposizione. Il lungo carrello sulla autostrada in Week-end che dura oltre 7' è un discorso a sè, che potrebbe anche essere staccato alle immagini successive del film; ma ha un definito e preciso valore di ampia significazione già in sè.
Lo stesso vale per Jancsò, il quale addirittura divide tutte le sue opere in una certa cifra di piani-sequenza autonomi in cui è difficile trovare degli stacchi; egli usa un montaggio interno al piano, evitando tutti gli stacchi in un movimento continuo e spaziato che permettono al regista di osservare e criticare con distacco e insieme con partecipazione sempre con continuità e cosciente lucidità come non gli sarebbe stato possibile con immagini staccate e montate. E tutto ciò senza che nessuno di quei piani-sequenza sia naturalistico o semplicemente realistico (in senso lucacciano-aristarchiano).
Al piano sequenza si oppone (ma solo apparentemente) la composizione a brevi sequenze teorizzata da Gregory Markopoulos. Se il piano sequenza è una *reintegrazione di continuità* del tradizionale montaggio filmico, la breve sequenza di Markopoulos. Se il piano sequenza è una *reintegrazione di continuità* del tradizionale montaggio filmico, la breve sequenza di Markopoulos è una completa *disintegrazione di discontinuità* del montaggio tradizionale.
Siamo al lato opposto dello straniamento brechtiano (o forse ne è una nuova sfaccettatura?!), ma questo procedimento compositivo permette al regista e al film una capacità politica notevolissima.
Per tornare ad un livello di discorso più pratico, che conforti, critichi, convalidi, il concetto di cinema politico-poetico che si è venuto delineando fin qui a livello teorico, vorrei a questo punto rilevare alcuni degli ultimi film del più recente cinema italiano, i quali presentano un elevato potenziale di politicità poetica.
Film come *Othon* di Straub, *Equinozio* di Ponzi, *Fuori campo* di Del Monte, *La sua giornata di gloria* di E. Bruno, *Come ti chiami amore mio?* di U. Silva, *E nua ca simu a forza du mundu* di Leonardi-Laiolo-Lombardi, *L'inchiesta* di G. Amico, *San Michele aveva un gallo* di P. e V. Taviani, sono tutte opere attente ad impostare il problema della politicità in maniera poetica, anche se non sono completamente libere da schemi culturali apriostici o intellettualistici. La loro importanza si manifesta soprattutto nei loro opporsi a certo cinema italiano (la maggior parte) convenzionale e sclerotizzato sia a livello linguistico che tematica, al cinema cioè dei commercianti, dei burocrati di destra e di sinistra, dei Damiani, dei Pontecorvo, dei Montaldo, dei Petri eccetera, i quali sotto un'apparenza di impegno civile volgarizzano populisticamente anche se a volte inconsciamente, qualsiasi atteggiamento politico autenticamente erivoluzionario.
I primi, invece, partendo da altra specie di impegni e disimpegni, filmici antropologici culturali filosofici e esistenziali, gettano comunque le basi per un cinema che sia *poeticamente* politico e rivoluzionario. Vorrei a questo punto evidenziare gli ultimi lavori di B. Bertolucci: *Strategia del ragno* e soprattutto *Il conformista*; film questi, che ci riportano ancora più che i film sopra menzionati a forme aperte di invenzione poetico-politica, come già fu per *I pugni in tasca* di Bellocchio, *Nostra Signora dei Turchi* di C. Bene, i primi film di Pasolini, i primi

e gli ultimi film di Rossellini, di Antonioni, di Godard e tutti i film di Chabrol, Polanski e Truffaut, Buñuel, ecc. La cui *politicità* combacia a perfezione con la loro *poeticità*. Possono ben introdurre questi due film di Bertolucci a quello che per noi è il vero cinema politico, cioè un cinema poetico, di cui consideriamo esemplari tre opere: *Tristana* di L. Buñuel, *La sirène du Mississippi* di F. Truffaut, *Deep end* di J. Skolimovski. Questi film non hanno apparentemente niente che li possa far classificare come film politici. Ad una attenta analisi, però, si scoprirà che la loro struttura è critico-politica e che tutti gli elementi filmici sono ipotesi politico-ideologiche dialettizzate in modo del tutto coerente. Tale coerenza va ricercata naturalmente anche al di là della pura e semplice intenzionalità degli autori, i quali è probabile siano partiti da un completo disimpegno politico e da un impegno del tutto filmico.
La portata « rivoluzionaria » di questi tre film punta sui tempi lunghi. Per quanto riguarda in particolare Truffaut, bisogna sottolineare che apparentemente « disimpegnato », con un contenuto che ha i caratteri esteriori della « leggerezza » e dell'« evasione » (da qui il fraintendimento totale da *La Sirène* e di tutti i film di Truffaut) questo film — come del resto tutto il cinema di Truffaut — ritrova a livello di stile le premesse della critica più spietata di tutto un mondo orribile generato dalla « normalità » borghese. Nelle strutture del suo film e del suo cinema è la rivoluzione nella sua coloritura anarchica.
Preciso una ovvietà (visto che sono spesso le ovvietà a passare inosservate e a creare malintesi). Riportando la *politicità* di un'opera filmica nella sua *poeticità* (nel senso che si è venuta fin qui delineando), non si intende da parte nostra affermare che un regista, nel momento di fare un film debba imporsi o anche solo porsi il problema di realizzare un film poetico e di conseguenza politico. Sarebbe una assurdità insensata in quanto non esistono norme (né noi abbiamo preteso di darle se non come semplici ipotesi) per fare dei film poetici e quindi del cinema in questo senso politico.
Si pretende piuttosto da un regista che, facendo i suoi film, s'imponga di fare anzitutto cinema e di risolvere intelligentemente in esso tutti i più disparati problemi che agitano la sua sensibilità di uomo-artista che vive nel suo tempo e della storia del suo tempo. E tuttavia, se non ci sono norme aprioristiche né pratiche né teoriche per fare del cinema poetico-politico, ci sono però esperienze di opere già realizzate a cui ci si può rifare intendendole come modelli culturali, nel momento che si decide di prendere in mano una cinepresa per fare un determinato tipo di cinema piuttosto che un altro; la intenzione di individuare e teorizzare criticamente e a-posteriori simili esperienze filmiche ha sorretto l'intero svolgimento del presente lavoro.
Si può sempre fare del cinema libero nell'ambito di un cinema che libero non è affatto, come si può sempre in coscienza crearsi una propria libertà in una società ipocrita puritana e dolcemente o freddamente repressiva quale è appunto la nostra. Vivere testardamente lucidamente, e allo stesso modo filmare e fare cinema, oppure rifiutare di viverci e di filmare, in questo ambito sociale a suo modo repressivo. Altre alternative sono semplicemente paternalistiche e servono soltanto come consumistici detergenti di coscienze asservite.
Se inoltre abbiamo ricercato la politicità di un film nella sua poeticità, non abbiamo preteso di questa poeticità dare una definizione teorica chiara precisa (come pure qualcuno ha fatto; cfr.: il concetto di « cinema di poesia » lanciato da Pasolini) ma solo rilevarne dei bagliori reali: ci è sembrato più intelligente e meno pretenzioso fornire dei dati esemplificatori e concreti, e lasciare a ciascun spettatore fruitore il compito di orientarsi nel senso di questi dati e inventarsi così ciascuno una propria idea di poeticità politica, di volgarità impolitica di ogni film che gli capiterà di vedere.
Il segno filmico diventa politico nel momento che esce dal naturalismo e dall'idealismo astratto (documentarismo-formalismo) e si pone come unità indistruttibile di elementi eterogeni, come sintagma referente-esprimente in cui selezione e combinazione non vanno mai disgiunti ma si fondo poeticamente in

concettualità, in lucità di tratti e di disegni. Un segno che fondato sulla triade realtà-cinepresa-intelletto (del regista e dei singoli futuri spettatori) sollevi problemi e modifichi l'uomo distruggendo soprattutto le strutture borghesi. L'opera filmica sarà politica se è un discorso semiotico cosciente, lucido e rivoluzionario; se è unitaria pur conservando la sua « eterogeneità » e quindi complessa, cosciente, intellettuale, polisensa. Ma soprattutto se tutto ciò le sarà nella forma ritrovata della struttura segnica, e non in una forma-contenuto intuità a-priori.

Riassumendo diremo che:

a) Politico è un film poetico e viceversa. Non esiste un film politico che non sia poetico o un film poetico che non sia politico. Non va dimenticato che « il poeta sposta tutte le insegne; l'artista è sempre l'istigatore nella rivolta delle cose. Attraverso al poeta le cose si ribellano, gettano via i loro vecchi nomi e, assieme a nomi nuovi, assumono anche nuovi significati ».[4]

b) La politica di un film va raggiunta attraverso la costruzione filmica, attraverso la ricerca formale e stilistica si parta o no da un soggetto che riguardi direttamente la politica: in quanto il film è qualcosa di costruito secondo leggi propire, e questo significa che un film è formato dalla propria oggettività, non dalla imitazione (documentazione) di una realtà.

c) Politico sarà un film che ritrovi sempre una sua precisa struttura che trasformi tutto il materiale pre-pro-filmico in qualcosa da rivivere sotto specie appunto d'arte. « La struttura trova la propria espressione in svariati artifici compositivi, ritmo, fonetica, sintassi trama dell'opera. Artificio è ciò che trasforma il materiale extra-estetico in opera artistica, dandogli forma ».[5]

d) È politico un film che tenga conto della realtà contingente nella quale si trova il pubblico a cui si rivolge, un tipo di cinema nazionale o addirittura regionale nel senso che reagisca ad una produzione commerciale-internazionale, che crede di potersi servire di un linguaggio cinematografico internazionale, cioè sterilizzato. Ma non si dimentichi che la società da realizzarsi attraverso il marxismo è una società senza classi, senza chiese, senza preti, senza padroni, senza governanti, senza politicanti, senza maestri e senza discepoli. Un film perciò deve sì nascere per un certo pubblico e da un certo ambito socio-culturale, ma deve in sè contenere i germi che distruggeranno le strutture sociali in cui si trova a nascere e romperanno le barriere che separano i vari « gruppi » con cui viene a contatto.

e) Un film politico in quanto realista, nel senso che diceva Brecht: « Scavare la verità sotto il cumulo dell'ovvietà, congiungere con evidenza la cosa unica alla cosa generale, fissare nel grande processo la cosa particolare, questa è l'arte dei realisti ».

Un film dunque che nasce dal particolare e si elevi all'universale.

f) Un film sarà asolutamente im-(a)-politico quando di esso e del suo autore (o dei suoi autori) si potrà senz'altro dire quanto Sklovskji diceva del pittore Ivan Puni: « Puni offende la gente perché non si beffa mai di nessuno. Dipinge un quadro, lo guarda e pensa: lo non c'entro; doveva essere fatto così. I suoi quadri sono irrevocabili e obbligatori. Egli vede lo spettatore ma è organicamente incapace di tenerne conto. Accetta gli insulti dei critici come un fenomeno atmosferico ».[6]

g) Sarà « borghese » tutto quel cinema brutto lagnoso e assolutamente irrazionale sia esso impegnato o disimpegnato, fatto con i grossi capitali dell'industria o con i piccoli capitali dei « movimenti gauchistes ».

h) Politico sarà ancora un film che presenti nel suo rigore, nella sua struttura tutte le visioni poetiche di un Rimbaud, le ribellioni maledette di un Baudelarie e la coscienza assurda di un Camus.

[4] V. Sklovskij, *La mossa del cavallo*, De Donato Editore, Bari, 1967, p. 41.
[5] Id., op. cit., p. 129.
[6] Id., op. cit., p. 103.

i) Sarà politico un cinema che insegni a violentare con la tenerezza come Truffaut, a provocare e illuminare con la intelligenza come Godard, il quale ci ha anche insegnato a unificare « film » e « critica » facendo egli stesso cinema con la critica e critica col cinema; è politico un cinema che insegni a lottare con coscienza a-morale cioè etica (nella parola a-moralità è compreso *il concetto* di amore e quindi di eticità, mentre il concetto di moralità esclude tale riferimento e quindi ha i caratteri mistificanti della ideologia borghese), polemizzare col silenzio come Keaton, a soffrire con passione e morire con disprezzo come Murnau, a « politicizzare » con disimpegno come Ford e Hitchcock, a vivere con disperata poesia come Skolimwski, a brutalizzare con la bellezza la semplicità e la logica come Rossellini, a essere reali nel surreale e nel dada come Buñuel, ad essere vampiri ed apprendisti stregoni come Polanski, ad essere testardi e rigorosi come Straub, ad essere cinici come Losey e Chabrol, ad essere crudeli e spogli come Bresson, ad esaltare e amare i maledetti i vagabondi e le puttane come Mizoguchi, a distruggere tutte le cerimonie come Oshima il quale ci propone dal Giappone e sulla scia di Mizoguchi, anche un atteggiamento da assumere come autori (critici e registi) verso la realtà e l'industria del cinema: un atteggiamento intellettuale da « pericolosi criminali » come condizione indispensabile per fare cinema libero poetico e politico.
Lo stesso Oshima, inoltre con un suo « film poetico » (*Tokyo Senso*) la cui politicità consiste, in una « guerra di paesaggi », ci ha insegnato che politico è un cinema poetico, mostrandoci con tutta la sua opera che i suoi veri film politici sono i suoi film più poetici, cioè *Shônen* (Il bambino) e *Gishiki* (La cerimonia).
Si ricordi in ogni caso una volta per tutte che « forse il proletariato non è ancora in grado di accettare forme d'arte d'avanguardia, neppure la borghesia capiva gli artisti del suo tempo, ma questo non dà il diritto di affibbiare ai proletari bottoni di rame invece dell'oro ».[7]

[7] Id., op. cit., p. 83.

Comunicazione di Giuseppe Ferrara

Quando si può parlare di cinema politico? Si sono date e si daranno le risposte più varie, rimanendo così, quasi sempre, entro uno spazio dai limiti strumentalmente contenutistici.
Il discorso sul film politico ha bisogno di una premessa che investa il problema del linguaggio (e quindi, contemporaneamente, quello della ideologia).
Crede che, anzitutto, sia necessario affrontare il significato e il valore dell'*immagine*, tentando di instaurare un nuovo rapporto tra l'immagine e la realtà. Da una parte si considera l'immagine come uno *specchio* una riproduzione quanto più possibile fedele del reale. Naturalismo che spesso porta il cinema all'imitazione del teatro ottocentesco. Dall'altra si tende a considerare l'immagine come un prodotto dalla mente dell'artista creatore, che trasfigura il dato naturalistico, oggettivo, per arrivare ad un prodotto assolutamente soggettivo. In questo caso il pericolo consiste nel perdere il contatto con la vita e arrivare al'arabesco, al linguaggio totalmente astratto.
Sono due grandi vie, che hanno dato risultati anche grandissimi, specie quando naturalismo e astrattismo non sono arrivati alla esasperazione.
Si tratta tuttavia, in entrambi i casi, di atteggiamenti contemplativi: l'arte è concepita come un oggetto religioso, che si tiene su un altare per guardarlo e ammirarlo come un valore che sta al di là dell'uomo, che lo trascende.
L'immagine (e si parla soprattutto dell'immagine fotografica), spezza tale idoleggiamento nella sua essenza linguistica. L'istantanea fotografica è un frammento di storia, che non può essere posta su nessun altare; sta dentro la vita. È il presente fissato per sempre.
Il cinema è una serie di instantanee fotografiche viste nell'ordine temporale; è quindi l'immagine mentale al suo primo livello — la percezione visiva e auditiva — che trova la sua scrittura e impone un giudizio storico. Il cinema è la visione storica del reale.
Ciò non significa che il cinema documentario abbia dei privilegi o dei vantaggi rispetto al cinema di finzione. Significa al contrario che è l'ora di finirla con una divisione così rigida tra i due generi. Il regista Gillo Pontecorvo, a proposito della « *Battaglia di Algeri* », si vantava di non aver messo nel film neppure un fotogramma preso dai cinegiornali dell'epoca, anche se alcuni brani davano la sensazione di essere dei pezzi di repertorio. Con tutta la stima che ho di Pontecorvo, il regista avrebbe invece dovuto vantarsi del contrario; magari di aver mescolato finzione e documento, procedendo in una direzione precisa.
Il vanto di aver creato tutte le immagini con la mente, svela un narcisismo tipico dell'artista romantico, un atteggiamento vecchio verso la realtà; secondo questa concezione il reale dovrebbe essere filtrato dal soggetto creatore, totalmente, per essere valido, per esser arte da idoleggiare.
All'opposto, per instaurare un nuovo rapporto tra l'immagine e la realtà bisognerà che il documento autentico si mescoli alla scena ricostruita, abbia la stessa *nobiltà* (nel film di 'fiction'). Questo per giungere non ad un rapporto solitario, tra la mente soggettiva dell'artista e la realtà considerata bruta e inerte (rapporto che poi conduce alla contemplazione passiva da parte dello spettatore), ma ad un rapporto in un certo senso collettivo che muova da una angolazione societaria.
Il regista deve cioè porsi di fronte al reale non per trasfigurarle e trasfigurarsi, ma per coglierne le qualità storiche, le qualità pubbliche.
Allora l'immagine non si fa contemplare, ma interviene; diventa uno stimolo per agire; coglie le contraddizioni tra le classi; è conoscenza; è giudizio che chiama altro giudizio; quasi una forma di scienza, senza perdere il carattere di segno fondamentalmente intuitivo.

Una immagine che entra nella dialettica della vita, e tenta di smuoverla, un'immagine che lotta, fa uscire l'arte dal mito, dalla contemplazione religiosa, mettendo in luce l'estrema razionalità del film.
Solo allora si potrà parlare di un'immagine che abbia il punto di vista della classe.
Questo per affermare che il problema del linguaggio filmico è anzitutto un problema politico; e che quindi già nel modo di girare il primo fotogramma l'autore si pone in una prospetitva che lo impegna, anche suo malgrado, in questa direzione.
Ciò per quanto riguarda il *prima*; il discorso sul *dopo* sul modo cioè di fruizione pubblica di quello stesso fotogramma, tutto ricomincia da capo.
Un atteggiamento linguistico antiautoritario e anticonsumistico, per esempio non garantisce di per sé un corrispondente rapporto dell'opera con i suoi destinatari. Ma se momento creativo e momento distributivo possono non coincidere (purtroppo, nel senso peggiore, coincidono troppo spesso), sarà anche la scelta di un precipuo linguaggio a contribuire alla creazione di un circuito che vada nella stessa direzione (e in quella opposta al sistema).

LA RIVISTA BIANCO E NERO
E' IN VENDITA NELLE SEGUENTI LIBRERIE

PIEMONTE

Libreria:
PARAVIA - Torino
LATTES - Torino
TREVES - Torino
DRUETTO - Torino
MODERNA - Torino
DE AGOSTINI - Novara
GIOVANNACCI GIOVANNI - Vercelli
BERTOLOTTI TERESIO - Alessandria
CALDI NATALINA ZAPPA - Asti
BRIVIO - Aosta
LA FONTE - Cuneo

Agenzia di distribuzione per il Piemonte:
ORGANIZZAZIONE MARIO DE STEFANIS - VIA DONATI n. 29 - TORINO

LIGURIA

Libreria:
ADEL - La Spezia
ATHENA - Genova
BOZZI - Genova
DI STEFANO - Genova
MONETA G.B. - Savona

Agenzia di distribuzione per la Liguria:
SOCIETA' COMMERCIALE LIBRARIA - P.ZZA LUCCOLI n. 2 - GENOVA

LOMBARDIA

Libreria:
CASA DEL LIBRO - Bergamo
TARANTOLA - Bergamo
ARTIGIANELLI - Brescia
TARANTOLA - Brescia
BRAMANTE - B. Arsizio
GIOVANNACCI - Como
MERONI - Como
RATEALE - Cremona
GALLERI - Bologna
GALLERIA DEL LIBRO - Crema
MINERVA - Mantova
MODERNA - Monza
GARZANTI - Pavia
SPETTATORE - Pavia
ORTOLINA - Pavia
C. ROMAGNOSI - Piacenza
PONTIGIA - Varese
BOCCA - Milano
CINO DEL DUCA - Milano
CASIROLI - Milano
CAVOUR - Milano
FELTRINELLI - Milano
GARZANTI - Milano
HOEPLI - Milano
IL LIBRAIO - Milano
MARTELLO - Milano
MESSAGGERIE MUSICALI - Milano
MESSAGGERIE ITALIANE - Milano
PARAVIA - Milano
RIZZOLI - Milano
SAN BABILA - Milano
S.E.I. - Milano
SPERLING - Milano

Agenzia di distribuzione per la Lombardia:
Sig. MARIO VENTURINI - VIA MOSE' BIANCHI n. 95 - MILANO

VENETO

Libreria:

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia di distribuzione per il Veneto:
Sig. ANGELO VECCHI - VIA GIOTTO n. 19 - PADOVA

EMILIA ROMAGNA - MARCHE - UMBRIA

Libreria:

MINERVA - Bologna
CARPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)
FERGIA - Ancona
LA GOLIARDICA - Urbino
CALBUCCI - Camerino
MODERNA - Urbino
SIMONELLI - Perugia
BETTI - Perugia
VIGNATI - Assisi

Agenzia di distribuzione per Emilia Romagna, Marche ed Umbria:
Dr. ALBERTO CAMPO - V.LE PIETRAMELLARA n. 4/4 - BOLOGNA

TOSCANA

Libreria:

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze
VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJNI - Carrara
TICCI - Siena
SIGNORELLI - Grosseto
MILANI - Pistoia
GORI - Prato
PELLEGRINI - Arezzo

Agenzia di distribuzione per la Toscana:
EMILIA DEGL'INNOCENTI - VIA BALDOVINI n. 16 - FIRENZE
ALBERTO VALLERINI - VIA CONSOLI DEL MARE n. 15 - PISA

LAZIO - ABRUZZO

ROMA

Libreria:

AMICI
CROCE
RICERCHE
ILARDI
LE MUSE
BELLE ARTI
MANZONI
ITALIANA
MINERVA
MICOZZI
ALESSI
ALA
CUCINELLA
EUR LIBRO
DONISELLI
GALLERIA DEL LIBRO
QUATTRO FONTANE
TOMBOLINI
PARAVIA
RIZZOLI
GODEL
ADRIANI
MODERNISSIMA
SFORZINI
FRATTINA
DEL BABUINO
FELTRINELLI
DELL'OCA
AL FERRO DI CAVALLO
RINASCITA
SOCOLIBRI
RIZZOLI
FORENSE
GREMESE
RAIMONDO - Latina
PAPITTO - Frosinone

CASA MOLISANA DEL LIBRO - Campobasso
JAPADRE - L'Aquila
DE LUCA - Chieti
D'ARTE - Pescara

Agenzia di distribuzione per il Lazio e Abruzzo:
CENTRO LIBRARIO ITALIANO - VIA RUGGERO BONGHI n. 11/B - ROMA

CAMPANIA

Libreria:

GUIDA A. - Napoli
GUIDA R. - Napoli
GUIDA M. - Napoli
TREVES - Napoli
MINERVA - Napoli

Agenzia di distribuzione per la Campania:
Sig. ADRIANO GALLINA - VIA S. ANNA DEI LOMBARDI n. 10 - NAPOLI

PUGLIE

Libreria:

LATERZA - Bari
MILELLA - Bari
MILELLA - Lecce

Agenzia di distribuzione per le Puglie
Sig. RENATO ALTAVILLA - VIA TRAVERSA ORAZIO FLACCO n. 10/11 - BARI

SICILIA

Libreria:

FLACCOVIO - Palermo
DANTE - Palermo
IL PUNTO - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia di distribuzione per la Sicilia:
DIELLE - VIA MONGERBINO n. 41 - PALERMO

SARDEGNA

Libreria:

Cocco - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

Agenzia di distribuzione per la Sardegna:
SALVATORE FOZZI - VIA TOSCANA n. 72/76 - CAGLIARI

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.